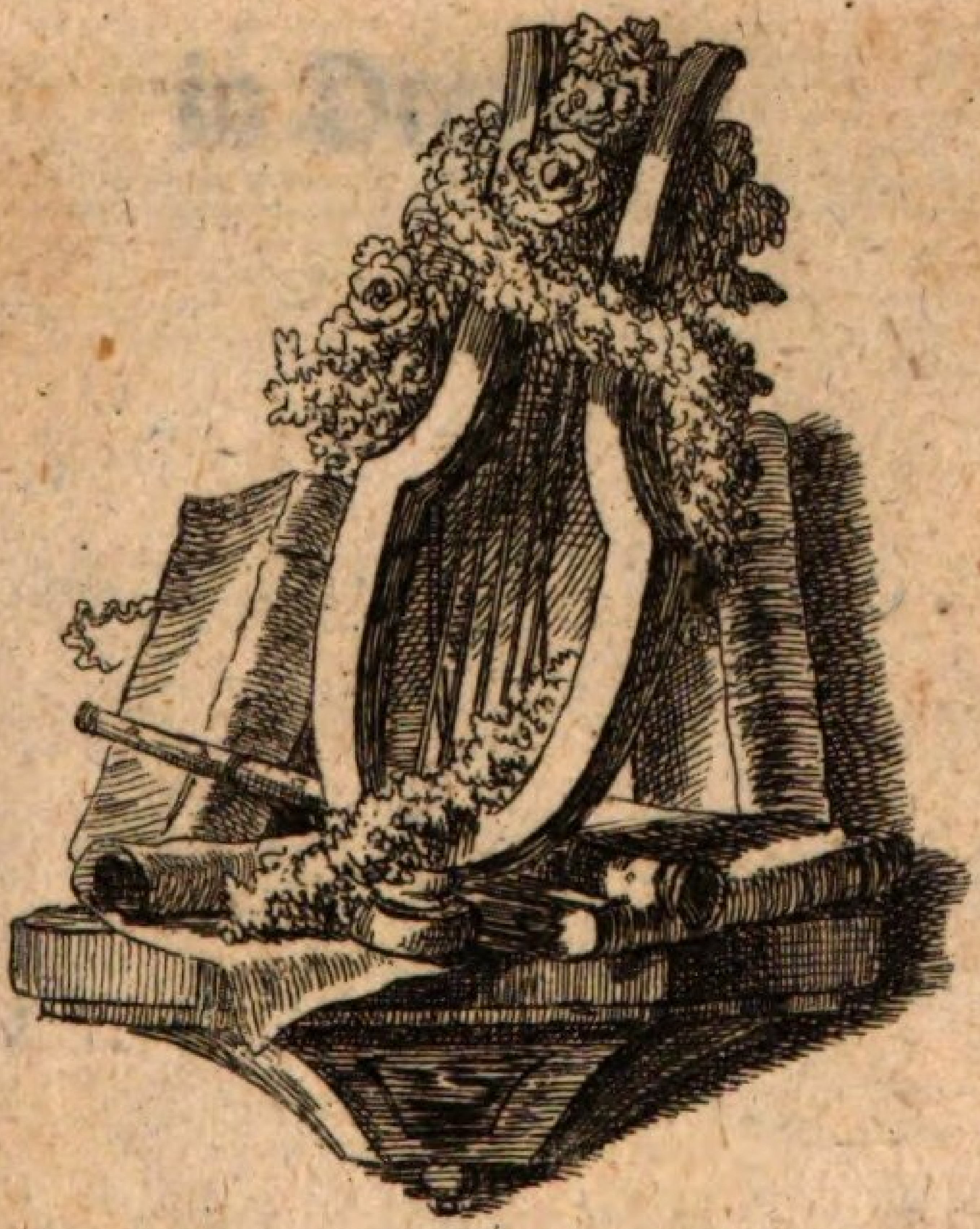
Mus. Th.
680.

Chabanon, de

Eigenthum
Sr. K. H. des Kronprinzen.
1834

Ueber
die Musik
und deren
Wirkungen,

mit Anmerkungen herausgegeben
von
Johann Adam Hiller.



Leipzig, 1781.
bey Friedrich Gotthold Jacobäer und Sohn.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

An den

Herrn Kapellmeister

Naumann

in Dresden.

Bester Freund!

Bey keiner von allen schönen Künsten hört man so viel von Wirkung sprechen, als bey der Musik; aber, wie es mit vielen andern Benennungen in der Welt geht, die wir täglich im Munde führen, ohne uns um eine richtige Bestimmung des darinnen liegenden Begriffs Mühe gegeben zu haben, so geht es auch hier. Jedermann spricht von Wirkung, und verlangt Wirkung von der Musik. Aber was wirkt sie? wie wirkt sie? Das sind immer ein Paar Fragen, die nicht so leicht zu beant-

worten sind, als es manchem scheinen möchte. Wenigstens wird man die Beantwortung dieser Fragen sehr verschieden finden.

Wäre die Musik, nach der Meynung des Batteux, eine nachahmende Kunst; wäre zu allem, was sie hervorbringt, das Urbild in der Natur vorhanden, so wie es für die bildenden Künste da ist: so würde man leicht ihrer Wirkung auf die Spur kommen können; diese würde auf nichts anderm beruhen, als auf der getreuen Nachahmung der Muster, die ihr die Natur vorstellte. Wie wenig Licht aber durch diese batteuxische Hypothese über die Musik verbreitet werde, das wissen Sie, theuerster Freund, und alle, die über das bey der Musik empfundene Vergnügen nur einen Augenblick nachgedacht haben.

Es ist nicht der Mühe werth, ein Wort über die Nachahmung dieses oder jenen Schalles und Geräusches in der Natur zu verlieren, ob es wohl die Musik, bis auf einen gewissen Grad, nachzuahmen fähig ist. Eine armselige Kunst würde sie seyn, wenn sie uns nichts, als solche frostige Tonbilder darstellen wollte. Und wie unbedeutend, wie eingeschränkt wäre unser Vergnügen, wenn wir in allen Concerten nur Meere brausen, Bäche murmeln, Winde pfeifen und Nachtigallen singen hörten!

Auch zugegeben, daß sie die Sprache der Leidenschaften sey, so läuft man doch damit noch Gefahr, einen wahren Grundsatz falsch anzuwenden, und ihren Wirkungskreis in zu enge Gränzen einzuschließen; wenn man, z. E. so wie Batteux, für jede Leidenschaft einen gewissen natürlichen

Ton, wodurch sie sich kenntlich machen soll, annimmt, und diesen der Musik, als das Muster der Nachahmung aufdringen will. Gewiß haben Sie, liebster Freund, bey Ihren süßen, rührenden, ausdrucksvollen Arien und Duetten keinen solchen natürlichen Ton der Leidenschaft aufgesucht oder gekannt, der Ihnen zum Muster gedient hätte. Sie durften weiter nichts wissen, als daß sich die Traurigkeit, und was an diese gränzt, in langsamen und klagenden, die Freude hingegen, nebst den ihr verwandten Leidenschaften, in geschwinden und muntern Tönen ausdrückt. Die Töne nun, die Sie nach dieser allgemeinen Vorstellung wählten, waren nichts weniger als nachgeahmte Töne; es waren die Töne der Natur selbst, die Ihnen Ihr Genius eingab, und die Kunst, nach gewissen

Regeln

Regeln, zu einem vortrefflichen Ganzen ausbilden half. Und wenn und wo hätte Ihnen denn die Natur ein so vortreffliches Gloria in excelsis, und Agnus Dei, als ich von Ihnen kenne, vormusicirt?

Selbst die Vereinigung der Poesie mit der Musik kann dieser letztern nachtheilig werden, wenn man ihr, als einer selbstständigen Sprache der Leidenschaften, nicht gleiche Rechte mit jener einräumen, sondern sie zu einer blos nachtretenden Magd erniedrigen will. Doch was schwatze ich Ihnen, Freund, von Dingen vor, die Sie längst wissen, oder in gegenwärtigem Tractate ausführlicher lesen werden? Ich fand die Meynungen des Verfassers, der vermuthlich der Hr. de Chastelue ist, größtentheils so gegründet, und so gut gesagt, daß ich mir das Vergnügen machte,

den Tractat aus dem Französischen ins Deutsche zu übersetzen. Ich fügte einige Anmerkungen bey, die sich durch die vorgesetzten Ziffern von den Anmerkungen des Verfassers unterscheiden. Sie, theuerster Freund, sollen Richter seyn, ob ich meine Mühe gut oder schlecht angewandt habe. Sie erhalten das Werkchen, mit dieser Zuschrift begleitet, als einen Beweis der Hochachtung, mit welcher ich unwandelbar bin

Ihr

ergebenster Freund und Diener,

Joh. Adam Hiller.

Vorrede.

Vorrede.

Das Werk, das ich dem Publiko vorlege, ist keine solche Abhandlung von der Musik, daß man, um sie zu lesen, eine genaue Bekanntschaft mit dieser Kunst nöthig hätte: man braucht weder von der Theorie noch von der Praxis etwas zu wissen; man darf sogar nicht viel von den Wirkungen derselben empfunden haben. Bey aller Unempfindlichkeit, die man gegen sie hegen kann, hört man doch wohl einige leichte und gemeine Lieder gern, oder singt sich sie selber; in dieser Verfassung, die unter Umständen selbst noch nachgelassen werden könnte, ist man hinlänglich vorbereitet, und man kann so ziemlich alles begreifen, was diese Schrift enthält.

Der vornehmste Zweck meiner Abhandlung ist, die Empfindungen, welche

die

die Musik erregt, aus einander zu setzen; von dem Vergnügen, das sie verschafft, und von den Mitteln, wodurch sie auf unsere Sinne und auf unsere Seele wirkt, so viel als möglich ist, Rechenschaft zu geben. Wer noch keinen Augenblick ein Vergnügen bey der Musik empfunden hat, (wenn es einen solchen Menschen in der Welt giebt,) der wird vielleicht die Ursache dieser Unempfindlichkeit, die ihn so auszeichnet, entdecken, wenn er dieses Werk lieset; er wird wenigstens über den Theil unserer musikalischen Gefühle nachdenken, an denen der Verstand Antheil nimmt. Mit einem Worte: diese Betrachtungen gehen hauptsächlich auf die Metaphysik der Kunst; ein Feld, das mir neu geschienen, und das bis jetzt noch von niemand hinlänglich ist bearbeitet worden.

Die Sprachen haben alle ihre allgemeine und besondere Metaphysik; sie beruhen

ruhen alle auf einem gemeinschaftlichen Grunde, und haben daher einander ähnliche Grundsätze; dem ohngeachtet haben Zeit, Ort und Umstände eine große Verschiedenheit unter sie gebracht. Der Metaphysiker, der den Ursprung einer Sprache untersucht, spürt erst ihrer Bildung in der ersten Entstehung derselben nach. Er findet eine doppelte Grundlage dazu: die Ordnung in welcher der Geist Begriffe empfängt, und die Neigung zur Analogie. Verschiedene Ursachen wirken hernach diesen entgegen, und bringen die Unregelmäßigkeiten einer Sprache hervor. Eine dieser Ursachen ist die Nachahmung anderer Sprachen, welche, vermöge der Gemeinschaft der Völker untereinander, verschiedene Sprachlaute in einen einzigen zusammenschmelzt. Was der Instinct der Analogie ähnlich und einförmig machte, das macht die Nachahmung unzusammenhängend und unregelmäßig. Jede Wendung,

dung, jede Form, die eine Sprache von der andern entlehnt, verändert ihre ursprüngliche und natürliche Gestalt.

Die Musik hat, eben so wie die Sprachen, ihre eigene Metaphysik. Es ist hier der Ort nicht, die Abweichungen des Gesanges und der Sprachen zu bemerken; es wird sich eine schicklichere Gelegenheit im Werke selbst dazu finden. Genug sey es, dem Leser zu sagen, daß ich mehr für den denkenden Kopf, der nichts von der Musik weiß, als für den Musiker, der nicht denkt, geschrieben habe.

Ich habe dies Werk schon seit langer Zeit gemacht, ohne im eigentlichen Verstande daran zu arbeiten. Eine lange und tägliche Erfahrung gab mir ohn Unterlaß neue Fälle an die Hand, und führte mich auf neue Bemerkungen.. Diese Fälle, diese Bemerkungen blieben mir im Kopfe, und ich trug die Materialien zu dem Werke bey mir, ehe ich daran dachte, eins zu

verfertigen. Ein Umstand schien mir merkwürdig: bey der Menge von Ideen, die ich ohne Mühe und Absicht gesammelt hatte, stieß mir nie eine neue auf, welche den ältern widersprach; alle schlossen sich aneinander, schienen zusammen zu gehören, und einander erzeugt zu haben. Fünf und zwanzig und mehr Jahre, die ich auf die Ausübung der Kunst verwandt hatte; fünf und zwanzig Jahre, die in derselben eine so gewaltige Veränderung bewirkt hatten, brachten nicht die geringste Veränderung in meinen Ideen hervor. Sie widerstanden dem Strome der Zeit, den Veränderungen der Kunst; und das schien mir ein untrügliches Merkmal der Wahrheit zu seyn. Habe ich nun, da meine Meynungen so lange die Probe ausgehalten haben, nicht das Recht, von dem Leser zu verlangen, daß er nicht zu hastig, und auf den ersten Anblick dasjenige verdamme, was mir, nach einer

dreyßigjährigen aufmerksamen Untersuchung, wahr geschienen? Ich kann mich in einigen Punkten versehen haben; aber ich müßte mich sehr irren, wenn meine Irrthümer nicht an die Wahrheit gränzen sollten. Ich mag nun das Ziel getroffen oder verfehlt haben, so zeige ich es doch wenigstens.

Ich gebe jetzt nur die Hälfte des Werks, das ich entworfen habe, ans Licht. Dieser erste Theil macht ein Ganzes für sich, und kann von der Fortsetzung getrennt bleiben. Ich hätte wohl lieber das ganze Werk zusammen herausgegeben; aber ich fürchtete damit zu spät zu kommen, wenn ich mir vorher die benöthigte Zeit zur Vollendung des Ganzen nehmen wollte. Bey jetziger Zeit, und bey der französischen Nation ist es nicht leicht, sich lange in dem ausschließenden Besitze einiger wahren Ideen zu erhalten. Ich kenne keinen Schatz, der so schwer zu hüten wäre.

Merk-

Merkwürdig ist es, daß man in Frankreich, seit der kurzen Zeit, als daselbst über die Musik nachgedacht und geschrieben wird, weit neuere, feinere und tiefere Bemerkungen über diese Kunst gemacht hat, als in Italien, seit der langen Zeit, als daselbst die Musik, mit dem glücklichsten Erfolge, getrieben wird. Könnte mich jemand tadeln, wenn ich es dem feurigen Beobachtungsgeiste unserer denkenden Köpfe zuschriebe? Damit ich aber nicht eine Nation auf Kosten der andern lobe, sage ich, daß unsere geschwinden und ausgebreiteten Einsichten in die Musik eine Folge der Art von Enthusiasmus sind, womit man sich jetzt mit derselben beschäftigt; und daß dieser Enthusiasmus eine Folge des Zwanges und der Unterdrückung ist, worinne man die Kunst bey uns gehalten hat. Wenn man ihrem natürlichen Wachsthume keine Hindernisse in den Weg gestellt hätte, so würde jedes

Zeitalter etwas von diesem Wachsthume bemerkt haben; alle hätten mit dem Fortgange der Kunst Schritt gehalten, und sie in ziemlich gleichem Maaße geschätzt; der Geschmack an der Musik wäre zu keiner Zeit in Raserey übergegangen, weil keine Epoche so glänzend würde gewesen seyn, daß sie aller Herzen an sich gezogen hätte. Aber eine verkehrte Geschmackspolizey hat die Kunst lange in der Sklaverey erhalten. Sie an ihrer Vervollkommnung hindern, hieß uns einen Theil unsers Vergnügens versagen. Ist es nun zu verwundern, daß man sich mit einer Art von Unsinn diesem Vergnügen überläßt, da man zum Genuß desselben endlich gelangt ist? Man sucht sich durch heißhungrigen Genuß wegen der langen gezwungenen Enthaltsamkeit schadlos zu halten. Eben das ließe sich von der Philosophie sagen, was ich hier von der Musik sage.

Diese Schrift hat das Sonderbare, daß der Verfasser derselben sich gegen den Vorwurf der Seltsamkeit und des Ausschreibens wird vertheidigen müssen. Dem erstern Vorwurfe setze ich die Versicherung der vollkommensten Ehrlichkeit entgegen. Was ich behaupte, behaupte ich nicht, weil ich es für Außerordentlich, sondern weil ich es für wahr halte. Ich bin mir keiner unüberlegten Meynungen bewußt, welches Bewußtseyn meine Behauptungen in Unwahrheiten verwandeln könnte. Dem Vorwurfe des Ausschreibens habe ich nichts entgegenzustellen, als daß die Gedanken, die man etwan schon bey andern Schriftstellern findet, mir eben sowohl zugehören als ihnen. Ich könnte Personen nennen, die mich dieses Werk haben anfangen sehen, wenn ich Zeugen darüber aufstellen sollte. Der Abt Morrelet gab vor acht bis zehn Jahren ein wohlgeschriebenes Werkchen heraus, wor-

inne er vom musikalischen Ausdrucke handelt. Ich fand einige Gedanken darinne, die ich schon in meinem Manuscripte hatte, und die zu fest in das Werk verwebt sind, als daß ich sie hätte herausnehmen können. Dieser Gedanken sind nicht viele; ich will es bey dem Kapitel anmerken, wo sie sich befinden; und selbst in diesem Kapitel bin ich nicht in allen Punkten mit dem Abt Morrelet gleicher Meynung. Es ist mir vor kurzem noch eine andere Schrift über die Musik zu Gesicht gekommen, deren Verfasser M. Boye' ist. Auch dieser könnte einige meiner Ideen in Anspruch nehmen, da er sich, durch eine frühere Bekanntmachung derselben, auch ein früheres Eigenthumsrecht an denselben erworben hat. Ich rechtfertige mich aber auf vorige Weise.

Da jetzt alles in Frankreich wegen der Musik in Gährung ist, muß man befürchten, daß ein jedes von der Musik handeln-

des

des Buch mit Mißtrauen gelesen werde. Der Leser, der sich zu einer oder der andern Parthey geschlagen hat, wird anfänglich sogleich den Schriftsteller ins Auge zu fassen, und herauszubringen suchen, ob er Freund oder Feind ist. So lange er darüber nicht gewiß ist, sieht er in der Schrift nichts, als was ihm darüber Auskunft geben kann; und stets auf seiner Hut, wie eine ausgestellte Schildwache, ist er bereit, bey dem ersten verdächtigen Worte zu rufen: Wer da? Zur Beruhigung des Lesers und auch meiner eigenen, will ich diese Ungewißheit bey Seite schaffen, und mich ohne Zurückhaltung darstellen.

Mein Charakter hat mich immer zur Unpartheylichkeit, und mein Geschmack zur Bewunderung des Schönen geneigt gemacht. Diejenigen von den großen Männern, über die wir uns, seit einiger Zeit nicht haben vereinigen können, und auf deren Seite ich am wenigsten zu seyn

schien, haben Beweise der aufrichtigsten Bewundrung von mir erhalten. Nur die argwöhnische Unruhe des Partheygeistes kann muthmaßen, daß ich nicht von ihrer Parthey sey. Es kömmt indeß in dieser Schrift auch nicht darauf an, den Vorzug des einen Talents vor dem andern zu bestimmen; eine solche Absicht würde etwas nicht zur Sache gehöriges seyn. Und weiß ich etwan nicht, daß der Beyfall, den ein Werk durch Partheylichkeit erhält, nur ein überhingehender Beyfall ist? Die Partheyen ermüden, die Zänkereyen hören auf, und das Werk wird vergessen. Wer demnach dem, was er schreibt, eine dauerhafte Güte geben will, der muß nicht von Umständen abhängen: er muß mit seinem besten Wissen und Gewissen zu Werke gehen, unter den Augen der Wahrheit schreiben, nicht nach dem Erfoderniß und dem Vergnügen des gegenwärtigen Augenblicks, sondern zu einem

nem

nem nützlichern und dauerhaftern Endzwecke, je nachdem das Werk dessen fähig ist. Gegenwärtige Schrift ist mit dem Geiste geschrieben, als ob man sich nie über die Musik gestritten hätte, sine ira et studio partium, quorum causas procul habeo.

Wenn ich bisweilen Beyspiele anführen mußte, so habe ich unter denen, die mir einfielen, immer die gewählt, die mir am geschicktesten schienen, das, was ich vortrug, zu unterstützen und zu beweisen. Gern hätte ich die Herren Philidor und Gretri öfterer angeführt; Componisten von hohem Range, die durch ihre Werke sich ein Recht zur Hochachtung und Erkenntlichkeit unserer Nation erworben haben. Gern hätte ich den französischen Artisten einen Tribut bezahlt, den ihnen die thörichte Neigung zum Ausländischen bisweilen zu entziehen geschienen hat: aber, ich sage es noch einmal, diese Dinge gehören nicht hieher; ich habe mich

also darauf nicht einlassen dürfen. Der Leser lasse sich demnach nicht einfallen, in meinen allgemeinen Vorträgen geheime Anwendungen zu suchen. Diese Deutungen könnten ihn irre führen, und die Anwendungen, die er machte, würden vielleicht sehr von denen unterschieden seyn, die ich selbst mache.

In einem Werke von einiger Länge, und welches sich über alle Theile einer Kunst ausbreitet, findet sich bisweilen ein scheinbarer Widerspruch unter ein Paar von einander entfernten Sätzen. Jeder thut, auf der Stelle wo er steht, eine locale Wirkung; er zeigt sich da von einer Seite als Wahrheit, die zu dem, was um ihn herum ist, genau paßt. Man nehme ihn von diesem Platze weg, und stelle ihn einem andern Satze entgegen, der, so wie der erste, von der Seite sollte gesehen werden; er thut da eine entgegengesetzte Wirkung, und widerspricht diesem. Wenn man

man einige meiner Behauptungen auf diese hinterlistige Probe stellen wollte, so würde es mir leichter seyn, auf den Vorwurf, der mir darüber gemacht werden kann, zu antworten, als ihm zuvorzukommen. Wie soll ich die Stelle errathen, die einer solchen Censur ausgesetzt seyn kann? Wollte ich einem jeden Satze einen erläuternden Commentar beyfügen, so würde sich das Werk unter einem Haufen von Beweisen und Gegenbeweisen verlieren; und wenn es sodann schwer wäre, mein Werk zu kritisiren, so möchte es wohl noch schwerer seyn, dasselbe zu lesen.

Die Ursachen, die mich bestimmt haben, mit der Herausgabe dieser Schrift zu eilen, so daß ich es unvollendet an den Tag bringe, machen auch, daß ich den Inhalt des zweyten Theils voraus ankündigen nicht für dienlich halte. Er wird seyn wie der erste, verständlich für alle Leser, und wird Dinge enthalten, welche

che noch mehr die Neugier reizen werden. Dieser zweyte Theil ist schon weit hinein fertig, und er wird bald auf den ersten folgen, wenn mein eifriges Bestreben durch nichts aufgehalten wird.

Seitdem ich über die Musik nachdenke, und ein Theil meines Bücherlesens sich darauf bezieht, habe ich mich gewöhnt, aus alten und neuen Schriftstellern Stellen auszuziehen, die mit meinen Meynungen in einigem Verhältnisse stehen. Es wäre mir leicht gewesen, dieses Buch mit einer Menge von Anführungen anzuschwellen; aber ich habe eine meinen Umständen gemäße Mittelstraße, zwischen dem Mißbrauche entweder zu viel oder gar nichts zu citiren, zu wählen gesucht. Da diese Schrift bestimmt war, mit Genehmigung und unter dem Privilegio einer gelehrten Gesellschaft ans Licht zu treten, so durfte sie sich nicht ganz von der Form ihrer Arbeiten entfernen. Ich habe sie, als ein Zeugniß

meiner

meiner ehrerbietigen Ergebenheit gegen diese berühmte Gesellschaft, und ihre gelehrte Beschäftigungen, dem Publico zu übergeben gewünscht. Sonder Zweifel hat man sich mehr an den innern Werth einer Meynung zu halten, als an die Citationen, die sie empfehlen sollen. Wie aber kann man dem, was von den geistreichsten Männern der vergangenen Jahrhunderte auf uns gekommen ist, seine Zuneigung versagen? Sollte eine bey ihnen zuerst entstandene Meynung nicht, vermöge ihres alten und edlen Ursprungs, eine so ehrwürdige Miene haben, daß man Ehrerbietung und Vertrauen ihr nicht versagen kann? Wenn man alten Leuten lieber glaubt als jungen, weil sie mehr Erfahrung, und weniger Kühnheit haben, sollte eine Meynung, die Jahrhunderte hindurch untersucht, und zur Reife gebracht ward, an dem Vorrechte des Alters keinen Antheil haben?

Nun noch ein Wort von der Schreibart dieses Werks. Man meynt vielleicht, daß diese ganz plan habe seyn sollen, da es ein blos raisonnirendes Werk ist: ich habe aber die Trockenheit des Gegenstandes durch einen glänzenden Anstrich zu verschönern gesucht; und die Alten sind auch in diesem Stücke meine Muster gewesen. In welchem Tone untersuchen nicht Longin und Dionysius von Halicarnaß die Eigenschaften und Schönheiten der Schreibart! Welcher Schatz von Ausdrücken fließt aus der Feder des Cicero und Quintilians, wenn sie die trockensten Theile der Kunst zu reden und zu schreiben lehren und zergliedern! Solche Muster, ich gestehe es, können den Muth niederschlagen; aber man mißt sich mit ihnen, nicht um ihre Höhe zu erreichen, sondern sich über sich selbst zu erheben.

Bemer-

Bayerische Staatsbibliothek München

Bemerkungen über die Musik.

Erstes Kapitel.

Wie weit die Philosophie sich auf die schönen Künste einlassen könne.

Man hat schon oft die Bemerkung gemacht, daß wir die schönsten, und dem menschlichen Geiste rühmlichsten Erfindungen weder dem tiefen Nachsinnen, noch den mühsamen Untersuchungen gelehrter Männer zu verdanken haben; wir müssen sie vielmehr einer Art von Instinct, oder, besser zu sagen, dem bloßen Zufalle zuschreiben. Diese Bemerkung findet sich nie richtiger, als wenn man sie auf die schönen Künste anwendet. Die,

die sie zuerst erfanden und mit Glück ausüb-ten, wurden von einem innern Gefühle geleitet, wovon sie selbst keine andern, als dunkle Begriffe hatten. Sie gehorchten dem Triebe des Genies, eines Genies, das man den Instinct zu großen Dingen nennen kann. Nie sind die Regeln eher entstanden als die Beyspiele; die Vernunft hat auch nie dem Genie voraus gesagt, was es machen soll. Dieses arbeitet blos unter der Leitung des Gefühls; es schafft Gesetze, ohne sie zu kennen; der Verstand, der hinterdrein über die von ihm hervorgebrachten Werke nachdenkt, entdeckt ihm sodann erst die Geheimnisse seiner Wirkungen. Aus seinen Mustern setzt er die Regeln der Kunst zusammen. So nimmt ein Geograph, mit dem Compaß in der Hand, den Plan unbekannter Länder auf, die ein kühner Seefahrer entdeckt hat; so wandelt die Muse der Geschichte hinter den Eroberern her, um ihren Gang zu beschreiben, und ihre glücklichen Thaten aufzuzeichnen.*)

Hier-

*) Ante enim carmen ortum est, quam observatio carminis. *Quint.* l. 9. Neque enim ver-

sus

Hieraus folgt nun sehr natürlich, daß der philosophische Geist in den schönen Künsten keine andere, als eine zweyte Rolle spielen kann. Die erste Rolle gehört jenem schöpferischen Instincte, von welchem der Verstand nur ein Lehrling ist, der weiter nichts weiß, als was er von seinem Meister lernt. Man ist daher allemal übel gefahren, wenn man die bloßen Einsichten des Verstandes an die Stelle des eigenthümlichen Gefühls einer Kunst gesetzt hat. La Motte und Fontenelle haben Poetiken geschrieben, wodurch ihre Verse eben so wenig einen höhern Werth bekamen, als die Verse des Homers und Virgils etwas von dem ihrigen verloren. Seltsam ist es indeß, daß diese falschen Gesetzgeber des Geschmacks, wenn sie vor den Richterstuhl der Vernunft gefodert werden, ihre Sache gewonnen haben. Ihre Grundsätze scheinen wahr, ihre Theorie vernünftig und einleuchtend; halten wir sie aber gegen das Verfahren großer Meister in ihrer Kunst, so werden sie alle diese Theorie als fehlerhaft

sus ratione cognitus, sed natura atque sensu. *Cic. in Orat.*

lerhaft und unsicher verwerfen. Die Leidenschaften, sagt man, haben ihre eigene Logik; nichts ist wahrer als das. Ich setze noch hinzu: diese Logik ist von der Logik eines stillen und ruhigen Geistes so unterschieden, daß man bey dieser nicht einmal auf die Vermuthung der andern fällt; und was ich hier von den Leidenschaften sage, wird von den schönen Künsten nicht weniger wahr seyn.

Die Malerey scheint unter allen Künsten diejenige zu seyn, worüber jedermann ein Recht hat, sein Urtheil zu sagen. Ihr Geschäft ist, Gegenstände mit Wahrheit darzustellen, die mit den Augen gesehen werden können; um nun den Werth eines Gemäldes zu bestimmen, dürfte man doch nur Augen haben: denn, wer das Muster kennt, sollte auch von der Aehnlichkeit der Copie urtheilen können. Indeß ist in dieser Kunst, so wie in allen andern, die Zahl der Kenner nicht groß; und alle, die die Gabe zu urtheilen besitzen, haben sie durch eine lange Uebung erwerben müssen. Wir können dem römischen Redner aufs Wort glauben,

wenn

wenn er an einen seiner Freunde schreibt: Es ist keine einzige Kunst, die man blos durch Regeln, und ohne einige Uebung in derselben, recht könnte verstehen lernen.*) Und Quintilian sagt noch: Nichts ist schlimmer, als das Urtheil derer, die sich von ihrer Wissenschaft einen sehr hohen und falschen Begriff machen, weil sie einen Schritt über die ersten Anfangsgründe hinweggethan haben **) Laßt uns diesen Aussprüchen, noch mehr aber denen der Vernunft Gehör geben: es kostet dem Verstande etwas, um zu gestehen, daß der Instinct einigen Vorzug vor ihm habe; indeß ist der geübte Instinct doch der einzige Richter der Künste. Ich hoffe, daß die Gelehrten durch

*) Cogitare debebis nullam artem litteris, sine aliqua exercitatione percipi posse *Cic. Ep. famil.* Aristoteles sagt l. 8. Polit. eben dasselbe.

**) Nihil peius est iis, qui paullum aliquid vltra primas litteras progressi, falsam sibi scientiae persuasionem induerunt. *Quinct. Inst. Orat.* l. 1. c. 1.

diese Behauptung sich nicht beleidigt finden werden; da ich den Malern und Musikern von Profession kein Uebergewicht in der Gelehrsamkeit zuschreibe, mit welchem Rechte wollten sie ein solches in der Malerey und in der Musik verlangen?

Eine Wahrheit fällt nie mehr ins Auge, als wenn man sie von verschiedenen Seiten zeigt. Ich führe das Beyspiel des Pater Castels an. Er hatte ein Farbenclavier erfunden, [1]) das den

[1]) Der P. Kircher hatte vorher schon die Aehnlichkeit der Farben mit den Tönen entdeckt, und selbst Newton war dieser Vergleichung nicht abgeneigt. Der P. Castel, der im Jahre 1725. den Einfall zu einem Farbenclaviere bekam, machte zwar sein Project bekannt, und arbeitete hernach auch selbst daran, brachte es aber nicht zu Stande; bis er im Jahre 1754. einen abermaligen Versuch machte, der den Zuschauern besser gefiel, als ihm selbst. Ein Schüler von ihm, der im Jahre 1757. zu London eine kleine Schrift, unter dem Titel: Explanation of the ocular Harpsichord, herausgab, wiederholte den Versuch,

den Augen eben solche Accorde der Farben dar-
stellen sollte, als es Harmonien der Töne zu

 gleicher

Versuch, und sein Instrument ist folgender Gestalt: es sieht aus wie ein Schrank, fünf Fuß hoch, drey Fuß breit, und zwey Fuß tief; ein Clavier ist die Basis davon. Es sind auf fünfhundert Gläser mit eben soviel Lampen in diesem Schranke angebracht; sechzig gefärbte Gläser stehen vorn im Gesichte. Ein jedes solches Glas hat einen Farbenton, der mit dem Tone des Schalles überein kommt, der zu eben der Zeit das Ohr rühret, da das gefärbte Licht das Auge ergötzt. In diesem Farbenclaviere ist die harmonische Anordnung der Farben anders, als beym P. Castel. Dieser nahm das Blaue zum Grundtone aller übrigen Farben; das Rothe sollte seine Quinte, und das Gelbe seine Terz seyn. Wie viel sich gegen diese Anwendung der Farben zu Tönen einwenden läßt, sieht leicht jeder Musikverständiger ein; und wenn sich auch die Farben zu allen den Verbindungen bequemten, deren die musikalischen Töne fähig sind, so wird doch immer weiter nichts dadurch hervorgebracht werden können, als ein blos sinnliches Vergnügen der Augen, das

ohne

gleicher Zeit hören ließ. Ich errathe ohngefähr, wie der Pater Castel auf seine neue Erfindung gerieth: „Es giebt,“ dachte er, „sieben „Hauptfarben, so wie sieben Töne in der Mu„sik. Diese Töne und Farben sind verschiede„ner Erhöhungen und Vertiefungen fähig. Die „natürliche und schickliche Verbindung gewisser „Farben ist vielleicht dem Auge eben so ange„nehm, als die Sympathie der Töne dem „Ohre: das Gesicht erkennt demnach eben so„wohl, als das Gehör, Consonanzen und „Dissonanzen. Da nun zwischen den Tönen „und den Farben so viel Aehnlichkeit ist, wer „sollte die Verfertigung eines Instruments nicht „billigen, welches zu einer und derselben Zeit „sowohl für die Augen als für die Ohren „spricht?“.

Der Pater Castel mußte gar keine Empfindung von der Musik haben, um auf diese Art zu schließen. Das geringste Gefühl für

diese

ohne alle Bedeutung ist, und nie zu einer so kräftigen Sprache der Leidenschaften werden wird, als es die Musik wirklich ist.

diese Kunst würde ihn gelehrt haben, daß das Ohr ein Verhältniß unter den Klängen gewahr wird, die auf einander folgen; daß auf diesem Verhältnisse das ganze Gefühl und der ganze Reiz der Melodie beruhe; daß das Gesicht nichts Aehnliches erfahre; daß die Melodie der Töne zu allen Zeiten da gewesen sey, die Melodie der Farben aber nie zur Wirklichkeit kommen werde. Es ist demnach augenscheinlich, daß der P. Castel über die Musik nur nach Vernunftschlüssen urtheilte, nicht besser, als ein Taubgebohrner, dem man einen Begriff von dieser Kunst beybringen wollte, von derselben urtheilen würde. Eben so augenscheinlich ist es, daß mit weniger Mathematik und Vernünfteleyen im Kopfe, als der Urheber des Farbenclaviers besaß, wohl aber mit einem richtigern und musikalischern Gefühle, als das seinige, man sich von einer so lächerlichen Erfindung und einer so abgeschmackten Chimäre nicht würde habe hintergehen lassen.

Ich habe von einem der größten Mathematiker in Europa, der über die Musik vortreffliche Werke geschrieben hat, sagen gehört, daß, wenn er sich mit der Ausübung dieser

Kunst beschäftigt hätte, er nach aller Wahrscheinlichkeit in die Harmonie Accorde eingeführt haben würde, die darinne nicht aufgenommen sind. Ich weiß nicht, ob mathematische Berechnungen diesen gelehrten Mann auf eine solche Vermuthung gebracht hatten; das weiß ich, daß er mehr dem Zeugnisse seiner Sinne, als seines Verstandes und seiner Wissenschaft würde geglaubt haben, wenn er Musikstücke componirt hätte; und so würde er gerade das gethan haben, was alle Musiker in Europa thun. Vielleicht häͤtte ihn die Speculation verleitet, die Gränzen zu überschreiten, die der Gebrauch festgesetzt, und der Sinn des Gehörs gebilligt hat; aber die Stimme der Natur würde ihm zugerufen haben: Halt! und er hätte einen Schritt zurück gethan.

Es ist oft die Frage aufgeworfen worden, wie weit man mit der Musik sich bekannt gemacht haben müsse, um auf eine einigermaßen entscheidende Art von ihr urtheilen zu dürfen. Niemand hat noch auf diese so leicht zu übersehende Frage geantwortet. Dem fehlt es gewiß an der nothwendigsten Eigenschaft zu einem Richter in musikalischen Dingen, der, wenn

er

er entweder Musik hört, oder selbst sie ausübt, nicht im Stande ist, den wahren Character einer jeden Stelle oder eines jeden Stücks zu fassen. Welches Gewicht sollte wohl das Urtheil eines Menschen haben, der das, was stark und lebhaft seyn soll, schwach und langsam hören kann, ohne sich über diesen verkehrten Vortrag zu beschweren? Vielleicht hält man Zuhörer von so wenig richtiger Empfindung für etwas seltenes; ich scheue mich aber nicht, zu behaupten, daß, außer denen, die ihre ganze Lebenszeit hindurch sich mit der ausübenden Musik beschäftigt haben, es wenig Menschen giebt, die in diesem Stücke die Probe halten würden. Warum sollte man das Ohr und den Geschmack der Zuschauer über den Charakter der Gesänge, die sie hören, seltener irrig finden, da sie oft den Sinn der Worte, die man ihnen vorsagt, nicht fassen? Wie oft hat man einem Acteur Beyfall zugeklatscht, der ruhigen und sanften Empfindungen einen heftigen und starken Ausdruck gab? Der gemeine Zuhörer versteht die Sprache der Musik in etwas künstlichen Werken gewiß weniger, als die Sprache, in der er seine eigenen Bedürfnisse ausdrückt.

Leute von der großen Welt, wenn sie das blinde Vertrauen auf ihr musikalisches Gefühl rechtfertigen wollen, sagen insgemein, daß sie viel Musik gehört haben. Aber was für Musik haben die meisten unter ihnen gehört? Musik der Oper, und sonst fast keine andere. Da nun die Oper in Frankreich lange Zeit nichts zuließ, als Gesänge des Lulli, so folgt daraus, daß die Verehrer dieses Schauspiels ihren Geschmack und ihre Einsichten nicht über die Gränzen desselben haben erweitern können. Sie sind Musikliebhaber des siebzehnten Jahrhunderts, 2) die

2) Wenn das nicht gerade der Fall unserer Leute aus der großen Welt, oder derer ist, die sich eines entscheidenden Tons in den schönen Künsten anmaßen; so befinden sie sich in einem andern, vielleicht noch schlimmern. Sie haben in verschiedenen großen Städten Deutschlands, oder auf ihren Reisen außer Landes, so vielerley durch einander gehört, und so manches partheyische Vorurtheil zugleich mit eingesogen, daß ihr Kunstgefühl nie zu einer gewissen Sicherheit und Festigkeit hat kommen können, und daher auch ihr Urtheil nicht anders als höchst unzuverläßig und partheyisch seyn kann.

die eben so viel Recht haben über die Kunst zu urtheilen, als die Bewunderer des Jodelle und des Hardi über die neuere Tragödie.

Man glaube nicht, daß ich durch diese Anmerkungen der Philosophie das Heiligthum der Künste verschließen, oder ihr wehren wollte einen Blick hinein zu werfen, und die geheimen Arbeiten derselben zu offenbaren. Ich habe nur dem Philosophen rathen wollen, ein Mißtrauen in seine Einsichten zu setzen, und sie dem sinnlichen Gefühle der Kunst, welche er untersuchen will, unterzuordnen. Ich rufe diesen Weisen kein Procul este profani zu, um sie von unsern Geheimnissen auszuschließen; ich ermahne sie nur, eine Kunst nicht eher zum Gegenstande ihrer Speculationen zu machen, bis sie sich richtige Kunstkenntnisse, und ein wahres Kunstgefühl erworben haben. Wenn der Philosoph so vorbereitet, und von partheyischen Vorurtheilen frey ist: so mag er reden, er mag schreiben, und er wird allemal nützen. Wenn die Künstler, durch eine schlechte Erziehung verdorben, in kindischen Vorurtheilen grau werden, und ewig die Kunst in solchen vergraben lassen, so mag der Philosoph immer

ihre

ihre Unwissenheit vertreiben, und sie aus ihrer Trägheit reißen. Sollte aber ein so wichtiger Endzweck nicht statt finden, so hat er einen andern zu erreichen vor sich: den nämlich, Personen von Geschmacke über die verschiedenen Ursachen ihres Vergnügens zu unterrichten. Die Theorie der Künste, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, wird zur Theorie unserer feinsten Empfindungen, und unsers auserlesensten Geschmacks. Der Philosoph, der sich darauf einläßt, spürt jeder Ader unsers Herzens nach, und untersucht das Verhältniß, das sie alle mit unsern verschiedenen Werkzeugen der Sinne haben. Er betrachtet die Seele in Verbindung mit unsern Sinnen, welche, als Diener ihrer Empfindungen, ihr Vergnügen und Schmerz zuführen. Er denkt über jeden dieser Sinne nach: einer ist von dem andern abgesondert; jeder steht auf seinem Posten allein; und ob er gleich mit den andern keine Gemeinschaft zu haben scheint, so unterhält doch die Seele eine Art von Gemeinschaft unter ihnen, indem sie den einen Sinn immer von dem benachrichtigt, was ihr von dem andern zugebracht worden ist. So sitzt (wird man mir ein so niedriges Gleichniß wohl vergeben?) so sitzt die Spinne mitten

in

in ihrem Gewebe, berührt alle Fäden, lebt gewissermaaßen in einem jeden derselben, und könnte, wenn sie so wie unsere Sinne der Empfindung fähig wären, einem jeden das Gefühl mittheilen, das von einem andern bey ihr rege gemacht ward.

Zweytes Kapitel.

Ist die Musik eine nachahmende Kunst? Ist Nachahmung ihr Hauptwerk?

Alle Künste sind eine Nachahmung der Natur. Dieser Grundsatz, den schon das höchste Alterthum annahm, hat sich mit dem Gewicht eines beynahe unverletzlichen Ansehens auf die Neuern fortgepflanzt: man darf ihn indeß für nichts weniger, als für unumstößlich halten. Ich wundere mich nicht darüber: er hat einen Schein der Wahrheit, und empfiehlt sich am meisten dadurch, daß er nicht weit hergeholt ist. Da man ihn aber auf alle Künste anwendet, um sie alle einem gemeinschaftlichen Grundsatze zu unterwerfen, [3]) so entstehet vielleicht

[3]) Unter allen Schriftstellern hat keiner diese Materie so weitläuftig abgehandelt, und so weit getrieben, als Batteux, in dem bekannten Tractate: Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Wie wenig aber die Musik sich so ganz auf denselben zurückführen lasse, hat schon der ehemalige Cantor zu Lübek Ruez eingesehen,

vielleicht daraus das Fehlerhafte dieses zu allgemein angewandten Axioms. Um zu wissen, ob er auf die Musik eben so als auf die andern Künste angewandt werden könne, müssen wir ihn genau kennen lernen; und um dazu zu gelangen, wollen wir auf den einfachsten Begriff, den man sich davon machen kann, zurückgehen. Dies ist die Art, wie die Chymie mit den Körpern, die Metaphysik mit den Ideen verfährt; beyde zergliedern, durch den Weg der Auflösung, den Gegenstand ihrer Untersuchung, und sehen ihn nun um so viel besser ein, da sie ihn auf seine einfachsten Elemente zurückgeführt haben.

Was ist die Musik? Die Kunst, Töne von verschiedener Höhe und Tiefe, nach einem bestimmten Zeitmaaße, auf einander so folgen zu lassen, daß ihre Folge dem Ohre angenehm ist. In diese Definition ist die Harmonie nicht mit eingeschlossen, weil ich sie zum Wesentlichen der Kunst nicht für unum-

sehen, dessen Meynung man, in der Form eines Sendschreibens, in Marpurgs Beyträgen S. 273. des ersten Bandes nachlesen kann.

unumgänglich nothwendig halte. Es sind Jahrhunderte vergangen, wo man nichts von ihr gewußt hat; und bis auf den heutigen Tag wissen gemeine Leute, so wie verschiedene auswärtige und wilde Nationen, noch nicht mit ihr umzugehen.

Das ganze Wesen der Musik ist demnach in dem einzigen Worte Gesang oder Melodie begriffen. 4) Dies vorausgesetzt, brauchen wir

4) Man dürfte wohl wünschen, daß der Verfasser die Musik nicht so einseitig betrachtet hätte; er würde in Ansehung gewisser Behauptungen weniger kühn, in allen seinen Erläuterungen aber vollständiger und zuverlässiger geworden seyn. Die Harmonie von der Musik trennen, heißt sie ihrer stärksten Stütze berauben; nicht zu gedenken, daß gewisse Melodien ohne die Unterstützung der Harmonie gar nichts seyn würden, wovon der Verfasser an dem Anfange des von ihm in der Folge oft angeführten und so sehr gepriesenen Stabat mater des Pergolese ein Beyspiel haben kann. Dies Ritornell ist, als Melodie betrachtet, wenig und nichts; seine ganze Energie

wir andere zufällige Dinge, die man damit verbinden will, nicht ferner dagegen zu halten; die, die der Hauptsache widersprechen, sind ohnedem ganz zu verwerfen. Von der Musik also, der es eigenthümlich ist zu singen, etwas fodern, was sie durch Gesang nicht leisten kann, das heißt ihr lächerliche Gesetze vorschreiben; und sie dazu zwingen wollen, heißt sie wider ihre Natur miß brauchen.

Energie liegt in den Bindungen, welche die beyden Oberstimmen gegen einander machen, und in dem dagegengestellten mehr sich bewegenden Basse. Der Verfasser scheint vom doppelten Contrapunkte und der canonischen Schreibart kein großer Liebhaber zu seyn, wie er denn auch an einem Orte der Fugen eben nicht in Ehren gedenkt; es ist auch nicht zu läugnen, daß zu gewissen Zeiten viel Mißbrauch damit ist getrieben worden: aber ist denn das der einzige und wesentlichste Gebrauch der Harmonie? oder wenn man ihn ehemals dafür hielt, glaubte man nicht auch Schönheiten dadurch hervorzubringen, die von einem Metaphysiker der Kunst eine nähere Beleuchtung verdient hätten?

Jedermann wird ohne Mühe einräumen, daß die Musik singen müsse, und daß sie nur durch Gesang gefallen könne. Da man nun über diese Wahrheit so leicht einig ist, warum ist man es so wenig über gute und schlechte Musik? Es giebt Worte in der Sprache, die wir alle zu verstehen glauben, und keiner versteht sie genau; so ist es mit dem Worte Genie. Der Gebrauch desselben ist leicht, die Anwendung hingegen schwer. Was hat man nicht darüber gestritten, ob La Fontaine und Racine Genies sind! Eben so hat das Wort Gesang, wenn es von Leuten gebraucht wird, deren Geschmack verschieden ist, nichts weniger als einerley Bedeutung in ihrem Munde. Das, was geübte Ohren für singend und angenehm halten, ist es nicht auch für solche, die selten Musik gehört haben. Was für Dinge entgehen uns nicht im Gesange, und was lernen wir durch den Umgang mit der Kunst nicht einsehen! sagt Cicero.*) Es ist keine Oper von Rameau, die anfänglich nicht eben so tief wäre herabgesetzt worden, als sie nach der Zeit erhoben ward. Lulli, den wir für so plan

*) Cic. acad. quaest.

plan und natürlich halten, schien zu seiner Zeit übertrieben. Man sagte, daß er den Geschmack im Tanzen verdürbe, daß er ihn in Luftspringerey verwandele, weil er eine geschwindere Bewegung zu seinen Tanzstücken nahm. Lulli mußte sich Vorwürfe machen lassen, die er hernach seinen Nachfolgern zugezogen hat. Ein Mann von Genie vererbt demnach auf ein anderes Genie, das an seine Stelle tritt, die Beleidigungen, die ihm Unwissenheit und Vorurtheil angethan haben; der große Hause, der immer auf die Seite desjenigen tritt, der Recht behält, siehet nicht, daß er auf sich selbst Satyren macht, wenn er mit seinem Tadel auch über das neue Genie herfällt, das ihm Erleuchtung giebt.

Wir wollen wieder auf die Frage zurückkommen, die wir vor uns haben. Besteht das Wesentliche der Musik in der Nachahmung?

Zuvörderst merke ich an, daß nicht allein mit Verstande und Sprache begabte Wesen, dergleichen der Mensch ist, sondern selbst unvernünftige Thiere gegen den Reiz dieser Kunst empfindlich sind. Die Wirkung der Musik

auf die Katzen und Spinnen ist bekannt. „Die „Hirsche, sagt *) Plutarch, werden durch den „Klang der Flöte aufgemuntert. Die Delphi„ne strecken, beym Klange der Instrumente, „den Kopf aus dem Wasser hervor, und ma„chen, wie Pickelheringe, allerhand Bewe„gungen mit dem Körper." Diesem Zeugnisse will ich noch ein anderes, des Herrn de Buffon, an die Seite setzen: „Der Elephant, sagt er, hat „ein sehr gutes Gehör; er findet Vergnügen am „Klange der Instrumente, und scheint die Mu„sik zu lieben. Man kann ihn leicht zum „Tactgeben, und zu tactmäßigen Bewe„gungen abrichten; er lernt sogar einige „schickliche Töne zur Trommel und zur Trom„pete von sich hören zu lassen. Ich habe Hun„de gesehen, die Geschmack an der Musik ver„riethen, indem sie, wenn Concert war, sich „vom Hofe, oder aus der Küche dabey einfan„den, so lange da blieben, als es währte, und „sodann wieder hingiengen, wo sie hergekommen „waren. Ich habe andere gesehen, die genau „den Einklang eines hohen Tones anstimmten, „den man ihnen in die Ohren schrie; diese Art „von

*) Plut. Sympos.

„von Instinct oder musikalischem Gehöre findet
„sich nur bey einigen Hunden. Man singt und
„pfeift fast beständig hinter den Ochsen drein,
„um sie bey ihrer schweren Arbeit in Bewegung
„zu erhalten; sie bleiben stehen, und scheinen
„den Muth zu verlieren, wenn ihr Führer zu
„singen oder zu pfeifen aufhört. Man weiß,
„wie sehr die Pferde bey dem Schalle der Trom-
„pete, und die Jaghunde beym Klange des Wald-
„horns in Feuer gerathen. Man sagt, daß die
„Meerschweine, Seekälber und Delphine sich
„den Schiffen nähern, wenn man, an heitern
„Tagen, eine Musik darauf hören läßt; dieses
„Umstandes aber wird von keinem bedeutenden
„Schriftsteller *) Erwähnung gethan.

„Verschiedene Arten von Vögeln, als Zei-
„sige, Hänflinge, Stieglitze, Amseln, Mei-
„sen, sind musikalischer Eindrücke sehr fähig,
„weil sie ziemlich lange Melodien pfeifen lernen.
„Die andern Vögel sind fast alle auch auf mu-

*) Dem Herrn de Buffon ist hier Plutarch nicht eingefallen.

„sikalische Töne aufmerksam zu machen. Man „weiß, wie sehr sich die Nachtigall angreift, „wenn sie eine Menschenstimme, oder ein In„strument hört. Es giebt tausend sonderbare „Beyspiele des musikalischen Instincts bey den „Vögeln. Der Fall mit den Spinnen, die „von ihrem Gewebe herabkommen, und so lange „im Freyen schweben, als man auf einem In„strumente spielt, hernach aber wieder zurück„gehen, ist mir von so vielen Augenzeugen ver„sichert worden, daß ich daran nicht zweifeln „kann.“

Ich selbst habe das Nämliche mehr als einmal bey der Spinne beobachtet. Es ist besonders eine langsame und harmonische Musik, die diesem Insecte gefällt, und es herablockt. Ich habe auch kleine Fische in einem gläsernen Gefäße eingesperrt gesehen, die dem Klange einer Geige nachgiengen, und, um zu hören, bis an die Oberfläche des Wassers heraufkamen. Sie streckten den Kopf hervor, und blieben unbeweglich in dieser Stellung; sie schienen zu erschrecken, und fuhren auf den Boden zurück, wenn ich ohne zu spielen mich ihnen näherte.

Ich habe diesen Versuch mit ihnen wohl zwanzigmal gemacht. [5])

[5]) Man muß sich wundern, daß ernsthafte Schriftsteller dergleichen unzuverläßige und zweydeutige Bemerkungen der Mühe werth achten, da sie wenigstens für die Vortrefflichkeit der Musik nichts beweisen. Denn wenn man auch dem Plutarch, dem Buffon, und unserm Verfasser, alles was sie erzählen aufs Wort glaubt, so bleibt doch immer noch die Frage übrig: Muß es eine vollständige gute Musik seyn, wenn sie die Aufmerksamkeit der Thiere auf sich ziehen soll, oder thut nicht ein jedes unharmonisches Geräusch eben die Wirkung? Die Thiere, die man zu gewissen tactmäßigen Bewegungen abrichtet, lernen ihre Kunststücke nicht durch Instinct, sondern durch öftere Wiederholung und Gewohnheit; der Prügel vertritt bey den meisten die Stelle des Instincts. Außerdem sind auch alle obige Bemerkungen zu allgemein genommen. Es findet sich bisweilen bey einem oder dem andern Individuo so etwas; aber es der ganzen Gattung zueignen wollen, hieße doch wohl mehr darinne

Der musikalische Instinct, der sich, wie wir gesehen haben, auch bey den Thieren findet, ist indeß noch merkbarer bey dem Kinde in der Wiege. Dieses schwache Geschöpf, dessen Vernunft, so wie seine Glieder, in Windeln gehüllt ist, hat Vergnügen an Tönen, ehe es von ihnen noch den geringsten Begriff hat. Der Gesang der Amme lindert seinen Schmerz, stillt seine Unruhe, versetzt es in eine gewisse Frölich-

keit,

inne finden, als darinne enthalten ist. Ich habe selbst ehemals einen Hund gehabt, der, so oft ich auf der Violine spielte, sich gerade vor mich stellte, und mich unverwandt ansahe; er schien Vergnügen daran zu haben: dagegen waren alle andere Hunde, die ich gesehen habe, so fern davon, Vergnügen bey der Musik zu empfinden, daß sie vielmehr ängstlich zu heulen und zu schreyen anfiengen. Bey den Vögeln findet sich eher so etwas einem musikalischen Instincte ähnliches; wenigstens stimmen die Canarienvögel sehr laut mit ein, wenn sie in einem Zimmer Musik hören.

keit, welche es durch sein unschuldiges Lächeln zu erkennen giebt. *)

Wir wollen nun die Wälder, von wilden und ungesitteten Völkern bewohnt, besuchen: auch da finden wir die Musik als eine unzertrennliche Begleiterinn des Menschen, und gleich ihm auf den wildesten Zustand herabgesetzt. Die Musik, wie man sie so in der Wiege kennen lernt, muß ihren ersten natürlichen Charakter, und alle ihre ursprünglichen Eigenschaften behalten, ohne daß willkührliche Verfeinerungen etwas hätten verändern können. Wir wollen nun sehen, ob sie in diesem Zustande nachzuahmen sucht.

Die wilden Völker bedienen sich der Musik zu ihren Festen, welche entweder kriegerische Feste oder Leichenbegängnisse sind; ihre Gesänge

*) Es ist gewiß, daß wir in der Kindheit lange vorher Empfindungen haben, ehe wir uns Vorstellungen davon machen lernen. Orig. des connoiss. hum.

ge sind demnach, wie sie sie selbst benennen, entweder Kriegs- oder Leichengesänge. Was für einen Begriff machen wir uns wohl von Liedern, wodurch wilde Völker ihre Freude über einen Sieg zu erkennen geben, oder sich zu einer Schlacht vorbereiten? Wenn je die Musik nachahmen und malen sollte, so wäre es wohl bey dieser Gelegenheit: gleichwohl haben die Gesänge der Wilden nichts von dem Charakter, dessen sie unsere Einbildung so fähig hält. Die Melodie ist mehr süß und munter, als schrecklich; und (welches merkwürdig ist,) der Kriegsgesang, der feurig und rauschend seyn sollte, ist vom Leichengesange nicht unterschieden; dieser ist weder traurig noch langsam. Eben dies Unzusammenhängende des Gesanges und der Worte findet sich auch in den Liedern der Negern in den französischen Colonien. Sie bringen alle Begebenheiten, an denen sie Theil nehmen, in einen Gesang; dieser aber hat nichts von dem Charakter der Begebenheit an sich, sie mag frölich oder traurig seyn.

Die Bootsknechte, und überhaupt alle gemeinen Leute bringen in ihren Gesang so etwas Ziehendes und Schleppendes, das ihm eine

Miene

Miene von Traurigkeit giebt; und doch sind sie frölich in dem Augenblicke, da sie etwas trauriges singen. Die Musik ist demnach für sie keine Sprache des Ausdrucks; sie ist keine Kunst, welche nachahmt, oder nachzuahmen sucht.

Drittes Kapitel.

Fortsetzung der vorigen Untersuchung.

Wir wollen dem Grundsatze, den wir angenommen haben, alle Ausdehnung geben, deren er fähig ist; wir wollen ihn sogar übertreiben: alle Schritte, die wir über das Wahre hinaus thun, werden für unsere Untersuchung nicht ohne Nutzen seyn. Wir recognosciren gewissermaßen, wenn wir aus den Gränzen schreiten, die Außenwerke des Platzes, in welchem wir uns zu halten gedenken.

Der Gesang kann nichts nachahmen, als was singt, wenn wir die Worte in der strengen Bedeutung nehmen; und öfters erstreckt sich sein Vermögen nicht einmal so weit. Das Gezwitschere der Vögel wird nie durch die Musik gut nachgeahmt werden, weil sie an die Gesetze und Verhältnisse der Harmonie gebunden ist; da hingegen die Vögel sehr incorrecte Sänger sind, und Töne mit einander verbinden, welche die Harmonie gar nicht kennt. Es hat auch, seitdem die lyrischen Dichter die Vögel

zu Hülfe rufen, die Musik sich der Wahrheit einer solchen Nachahmung um nichts genähert. Eine schöne Nachahmung der Kunst, wenn sie Dinge, die ihr am meisten ähnlich sind, so darstellt, daß die Copie nie dem Urbilde gleicht!

Ich darf die Beantwortung nicht verschweigen, womit der Abbe' Morrelet diese Schwierigkeit zu heben gedenkt, die er sich selbst entgegensetzt: je sinnreicher sie ist, desto mehr halte ich es für Pflicht, sie hier anzuführen. *) „Die Nachahmung der Musik darf „weder vollständig, noch genau, noch streng „seyn: sie darf sogar unvollkommen und von „der Natur in einigen Stücken abweichend „seyn.

„Alle Künste haben mit der Seele und den „Sinnen, die sie vergnügen, eine Art von Ver-

„trage;

*) Die kleine Schrift des Abbe' Morrelet vom musikalischen Ausdrucke, ist voll der feinsten und richtigsten Bemerkungen; ich weiß nicht, ob was besseres über die Musik geschrieben ist.

„trage; vermöge dessen erlauben sie sich Frey-
„heiten, und versprechen dagegen Vergnügun-
„gen, die sie ohne diese glücklichen Freyheiten
„nicht gewähren könnten. Die Musik bedient
„sich ähnlicher Freyheiten: sie mißt ihre
„Schritte ab, rundet ihre Perioden, unter-
„stützt und verstärkt die Stimme durch In-
„strumente, welches alles nicht in der Na-
„tur ist. Es schadet dies vielleicht der Wahr-
„heit der Nachahmung; aber es erhebt zu glei-
„cher Zeit ihre Schönheit, und giebt der Copie
„einen Reiz, den die Natur dem Originale ver-
„sagt hat.

„Nichts ist dem Gesange der Nachtigall
„so ähnlich, als das kleine Gefäß mit einer
„Pfeife, das die Kinder mit Wasser füllen, und
„sodann hineinblasen. Aber was für ein Ver-
„gnügen macht diese Nachahmung? Sicher
„gar keins. Man höre aber eine helle mensch-
„liche Stimme, eine angenehme Instrumen-
„talmusik den Gesang der Nachtigall (in der
„That weniger getreu) ausdrücken: das Ohr
„und die Seele werden davon entzückt werden.
„Daraus folgt, daß die Künste etwas mehr

„sind,

„sind, als eine genaue Nachahmung der „Natur."

Ich sehe alles Sinnreiche und Wahre in dieser Antwort ein; aber es sey mir erlaubt, den Herrn Abbe' Morrelet zu fragen, warum die Poesie, die Malerey, die Bildhauerkunst verbunden sind, uns von den Gegenständen, die sie nachahmen, getreue, ähnliche, wahre Bilder darzustellen, da doch die Musik davon ausgenommen seyn soll? Ist es nicht darum, weil diese Kunst weniger eine nachahmende Kunst ist, als die andern? Die Nachtigallpfeife der Kinder, ob sie gleich, in der möglichsten Vollkommenheit, eine an sich selbst angenehme Sache nachahmt, macht uns kein Vergnügen; hingegen ein schönes Instrumentalstück, welches nur eine sehr geringe Aehnlichkeit mit dem Gesange der Nachtigall, dagegen aber einen guten melodischen Gesang hat, ein solches Instrumentalstück ist unserm Gehöre sehr schmeichelhaft und angenehm. Beyde Fälle nun gegen einander gehalten, vereinigen sie sich nicht zu dem Beweise, daß die Nachahmung wenig Antheil an den angenehmen Wirkungen der

Musik hat, und daß fast alles dabey auf den Reiz der Melodie ankommt?

Wenn aber, wird man sagen, die Musik nicht Nachahmung der Natur ist, was ist sie denn sonst? Seltsame Eigenschaft des menschlichen Geistes, sich mit Schwierigkeiten zu quälen, die man sich selbst macht, und bey dem Sinne dunkler Worte stehen zu bleiben, die, wenn man sie recht untersucht, gar keinen haben! Die Musik ist für das Gehör eben das, was für unsere andern Sinne die Gegenstände sind, die ihnen das angenehmste Vergnügen verschaffen. Wenn nun ein schönes Gesicht eure Blicke an sich zieht, und durch einen unwiderstehlichen Reiz fesselt, was trägt da die Nachahmung zu dem Vergnügen bey, das ihr empfindet? Und warum soll das Gehör nicht eben so wie das Gesicht, der Geschmack, das Gefühl, seine süßen Empfindungen und seine unmittelbaren Ergötzlichkeiten haben? Giebt es für dasselbe wohl ein anderes Vergnügen, als wohlgeordnete harmonische Töne? Will man die Musik etwan deswegen, weil man sie eine Kunst genennet hat, dem

dem allgemeinen Grundgesetze der Künste unterwerfen? Wir werden in der Folge sehen, in wiefern ihr diese Benennung zukommt; jetzo wollen wir weiter zu beweisen suchen, daß sie gefällt, ohne sich auf Nachahmen einzulassen.

Viertes Kapitel.

Die Musik gefällt, ohne daß sie nachzuahmen braucht.

Die Thiere haben Gefühl für die Musik; sie hat daher der Nachahmung nicht nöthig, um zu gefallen: denn die vollkommenste Nachahmung ist nichts für ein Thier. Haltet ihm sein auf Leinwand gemaltes Bild vor so lange ihr wollt, es wird davon weder aufmerksam gemacht noch gerührt werden. Man findet kein Vergnügen an der Nachahmung, als in sofern man die Schwierigkeit davon einsiehet; diese Einsicht aber ist über den Verstand der Thiere.

Das Kind, das an den Gesängen seiner Amme ein Vergnügen hat, sucht nichts Nachahmendes darinne; es genießt sie, so wie es die Milch genießt, mit der es sich nährt.

Die Wilden, die Negern, die Bootsknechte, das gemeine Volk, belustigen sich mit Gesängen,

Gesängen, die selten oder gar nicht zur gegenwärtigen Lage ihrer Seele passen.

Eine geschickte Hand, die auf einer Harfe oder einem Claviere fantasirt, zieht die Aufmerksamkeit geübter Ohren auf sich; und doch trägt die Nachahmung zu einem Präludio nicht das Geringste bey, als welches insgemein nur eine Reihe verschiedener Accorde nach einander hören läßt.

Die Musik hat niedergeschlagene Personen aufgeräumt, und selbst kranke gesund gemacht. Diesen Umstand findet man in den Schriften der Pariser Akademie der Wissenschaften bestätigt, und ich habe eine Probe davon gesehen. Eine junge Person, der man, wegen eines heftigen Schmerzes am Auge, sechsmal zur Ader gelassen hatte, vergaß zwo Stunden lang ihre Schmerzen, da sie auf einem Clavecin spielen hörte. Wird ein solcher Zauber wohl kraft der Nachahmung bewirkt? Ist ein durch Schmerz abgematteter Geist im Stande, ein Vergnügen zu schmecken, das Nachdenken erfodert?

Die Musik wirkt demnach unmittelbar auf unsere Sinne; aber der menschliche Verstand mischt sich, vermöge seiner Thätigkeit und Wißbegierde, in das Vergnügen der Sinne. Er kann keinen müßigen und gleichgültigen Zuschauer dabey abgeben. Was für Theil kann er an Tönen nehmen, die, da sie an und für sich keine festgesetzte Bedeutung haben, ihn niemals zu deutlichen und bestimmten Begriffen gelangen lassen? Er sucht daher Beziehungen, Aehnlichkeiten mit gewissen Gegenständen, mit gewissen Wirkungen der Natur auf. Was entsteht daraus? Die Musik, stolz darauf, daß sie den Verstand auf ihrer Seite haben kann, bemüht sich, ihm diese Beziehungen, diese Aehnlichkeiten, die er sucht, zu zeigen. Sie ahmt nach so viel sie immer kann, und auf ausdrücklichen Befehl des Verstandes, der ihr die Nachahmung als ihren zweyten Endzweck vorstellt, und sie dadurch immer mehr vom Hauptzwecke entfernt. Der Verstand auf seiner Seite, der die Schwäche der Mittel wohl einsieht, die die Musik zur Nachahmung anwendet, nimmt mit wenigem vorlieb. Die entferntesten Aehnlichkeiten, die schwächsten Beziehungen sind für ihn genug; er nennt diese Kunst eine nachah-

mende,

mende, wenn sie wenig und nichts nachahmt. Er bringt ihr alle die Bestrebungen, die sie angewandt hat ihm zu gefallen, in Rechnung, und ist mit dem Antheile zufrieden, den er an Vergnügungen nehmen darf, die blos fürs Ohr zu seyn schienen.

Wenn man nicht von der Liebe zu seinem Systeme geblendet ist, wenn man nicht sich selbst, oder seine Leser zu hintergehen sucht, so muß man die wichtigsten Einwendungen nicht verschweigen, die gegen unsere behaupteten Meynungen gemacht werden können. Hier ist eine von der Art, die im Anfange mich schüchtern gemacht hat. „Wenn eine angenehme Musik „für das Ohr eben das seyn soll, was ein schö„nes Gesicht für den Sinn der Augen ist, war„um sind wir geneigt, eins von diesen Gefüh„len mehr der Nachahmung zu unterwerfen, „als das andere?“ Aristoteles hat in seinen Problemen eben die Frage, mit andern Worten, aufgeworfen. Die Antwort, die er darauf giebt, ist, was man in der Folge lesen wird. Jede Empfindung, die durch einen Gegenstand ohne Bewegung erzeugt wird, kann nicht zu den nachgeahmten gerechnet werden;

 sie

sie kann zu keiner Gleichförmigkeit mit unsern Sitten, unsern Handlungen und Charakteren gebracht werden. Gebet dem Ohre einen einzigen Ton zu hören, und haltet ihn so lange aus als ihr wollt: dieser todte und unthätige Eindruck wird dem Geiste nie etwas sagen. Lasset dagegen verschiedene Töne auf einander folgen, so wie die Musik thut, so wird ihre langsame oder geschwinde, ihre einförmige oder verschiedene Fortschreitung ihnen einen Charakter geben, und sie fähig machen, mit andern Gegenständen verglichen zu werden. Es ist zu merken, daß das nur bey der Musik möglich ist. Man reize das Gefühl, den Geruch, selbst das Gesicht durch Vorstellung verschiedener Gegenstände geschwind nach einander, und man wird nie die Wirkung hervorbringen, die die Folge musikalischer Töne erzeugt. Ein jeder von den Eindrücken, den die andern Sinne bekommen, ist einzeln, und ganz abgesondert von dem, der voran gieng, und der darauf folgt: dies ist so wahr, daß man, nach einer jeden andern Blume, eine Rose sehen oder riechen kann, ohne daß die Farbe oder der Geruch der Rose dadurch anders wird. Mit der Musik ist es ganz anders: jeder Ton, der jetzt gehört wird, hängt

von

von dem vorhergegangenen ab; und nach der Beschaffenheit der auf einander folgenden Töne bekommen sie etwas Sanftes oder Rauhes, etwas Schmachtendes oder Lebhaftes. Wir wollen demnach lernen, daß wir nicht eine von unsern sinnlichen Empfindungen nach der andern beurtheilen müssen; und wir wollen nicht ohne Unterschied auf die Musik anwenden, was vielleicht in den andern Künsten wahr seyn kann.

Fünftes Kapitel.

Auf welche Art die Musik nachahmt. *)

Ich komme nun von der Meynung, die ich anfänglich zu behaupten schien, daß die Musik keine schicklichen Mittel zur Nachahmung habe, wieder ab; und indem ich mich von dieser übertriebenen Behauptung entferne, sehe ich mich auf die Untersuchung der Mittel zurückgebracht, welche die Musik zur Nachahmung anwendet. Sie macht, so viel sie kann, ihr Geräusche, ihre Bewegung andern Bewegungen, und noch mehr als das, ihre Ausdrücke unsern Empfindungen ähnlich. Diese letzte Art der Nachahmung wird den Inhalt eines eigenen Kapitels ausmachen.

Die musikalische Nachahmung ist nicht eher auffallend wahr, als wenn sie Gesänge zum Gegenstande hat. Ich will mich deutlicher erklären.

*) Dies ist eins von den Kapiteln, wo meine Ideen mit denen des Abbe' Morrelet zusammentreffen.

klären. Es kann in der Musik nichts so wahr nachgeahmt werden, als Kriegsmusik, Jagdstücke, Bauernlieder u. d. g. weil es dabey weiter auf nichts ankommt, als einer Melodie den Charakter einer andern Melodie zu geben: [6]) man ahmt Gesang durch Gesang nach, und die Kunst darf sich dabey keinen Zwang anthun. Je mehr man sich aber davon entfernt, um so viel mehr wird die Nachahmung geringer und schwächer, wegen der Unzulänglichkeit der Mittel, welche die Musik in ihrer Gewalt hat.

Man will z. E einen Bach malen: der nicht viel sagende öftere Wechsel zweyer neben einan-

[6]) Das ist wohl wahr, in sofern man blos den Charakter dieser Stücke nachahmt, und sich hütet, daß der Nachahmer nicht zum Abschreiber werde. Aber wo nahm denn der, der die erste Kriegsmusik, die ersten Jagdstücke und Bauernlieder schrieb, die Muster zur Nachahmung her? Doch vermuthlich meynt der Verfasser hier solche Musik und Lieder, die ohne Kunstkenntniß, durch den bloßen Instinct, von Soldaten, Jägern und Bauern selbst, bey gewissen Veranlassungen erfunden sind.

einanderliegenden Noten 7) giebt dem Gesange ohngefähr so eine Bewegung, als das Wasser

7) Selbst unser Hasse, den der Verfasser leider gar nicht gekannt zu haben scheint, da er seiner nicht ein einzigesmal erwähnt, bedient sich dieser Figur in einem seiner neuern Werke, im Piramo e Tisbe, und zwar in einem Recitative des **Piramus** im zweyten Theile, bey den Worten:

Che puro ciel! che placid' ora!
Appena s'ode del vicin fonte il lento mormorar.

Man merke dabey an, daß der Dichter nicht sowohl die Bewegung des Wassers, wenn es fließt, als das leise Gemurmel desselben ausgedrückt haben will. Metastasio läßt auf ähnliche Art den Amintas gleich zu Anfange der Oper il Rè Pastore singen:

Intendo amico rio
Quel basso mormorio,

und Hasse hat sich hier einer andern Figur mit Glück bedient; ohne daß an beyden Orten, wie der Verfasser befürchtet, die Melodie etwas verloren hat. Auf diese Bedingung läßt sich das Ohr oft Nachahmungen gefallen,

Wasser hat, wenn es fließt. Diese Aehnlichkeit, die dem Verstande zuerst auffällt, ist das einzige, was die Kunst bisher hat leisten können, und ich zweifle, daß man je etwas Aehnlicheres werde vorbringen können. Alle Componisten, die einen Bach malen wollen, werden

len, die es zu fodern kein Recht hat, weil das Bild für einen andern Sinn gehört. Der Verstand findet dabey ein angenehmes Geschäft, die Aehnlichkeit zu entdecken, und sie von einem Sinne auf den andern überzutragen. Man betrachte aus diesem Gesichtspunkte das herrliche Chor der Israeliten in der Wüste, so wie es Bach componirt hat:

O Wunder! Gott hat uns erhört!
Und frische Silberströme quillen
Aus diesem Felsen u. s. w.

Stellt die Begleitung der Violinen nicht das Wunder, so zu sagen, vor die Augen hin, indem sie dem Ohre blos den Gesang zu beleben scheinen? Wenn aber andere Componisten Regenbogen, und der Himmel weiß was sonst noch, malen wollten, so hätte sie Apoll beym Ohre zupfen, oder ein guter Genius die Noten vor der Nase wegstreichen sollen.

den sich demnach genöthigt sehen, eine schon bekannte, und beynahe abgenuzte Formel dazu zu brauchen. Die Stellung der Noten ist gleichsam voraus bestimmt, und vorgeschrieben; die Melodie, die sich diesen sclavischen Zwang gefallen lassen muß, wird weniger Annehmlichkeit, weniger Neuheit haben. Nach einer genauen Berechnung verliert das Ohr bey dieser Malerey fast alles, was der Verstand dabey gewinnt.

Man setze dem Gemälde eines Bachs nun den Gesang oder vielmehr das Gezwitschere der Vögel an die Seite. Der Componist schreibt in diesem Falle der Singstimme und den Instrumenten lange Triller vor; er mischt einige Läufe darunter, ob es gleich keinen einzigen Vogel in der Welt giebt, der Läufe in seinen Gesang brächte. Diese Nachahmung hat eine doppelte Unbequemlichkeit: sie ist auf der einen Seite sehr unvollkommen; und auf der andern nöthigt sie den Componisten wiederum zu oft gebrauchten Formeln. [8]) Der Abbe' Morrelet legt einer

[8]) Hasse hat bey einigen Gelegenheiten diese Nachahmung der Nachtigall mit vieler Vorsicht

ner italiänischen Arie, die sich anfängt: Se perde l'ussignuolo, vieles Lob bey. Ich besinne mich zwar nicht recht auf diese Arie; aber ich wollte doch wetten, daß die schönsten Stellen darinne nicht eben die wären, die den Gesang der Nachtigall nachahmen.

Ich setze einen geschickten Componisten in den Fall, daß er, dem vorgelegten Texte zufolge, das Murmeln eines Bachs, oder den Gesang

sicht und Klugheit unternommen; er wählt dazu insgemein eine Flöte. Man sehe z. E. die Arie: Sconsolata Filomena im Natal di Giove nach. Jomelli hat in einer Arie im dritten Act des Creso ein Gleiches unternommen; er strebt aber zu sichtbar nach einer genauern Nachahmung, und zwar, vermittelst der Singstimme; der Gesang hat dabey verloren, und die Nachahmung nichts gewonnen. Sonderbar ist es, daß er zu einer Arie, die den traurigen Gesang der Nachtigall,

Che sempre il suo martoro
Mesto spiegando và,

ausdrücken soll, die Begleitung von Oboen, Waldhörnern und Trompeten wählt.

Gesang eines Vogels nachahmen soll; würde man ihn tadeln können, wenn er ohngefähr so mit sich zu Rathe gienge: „Meine Kunst kann „das nicht mit Wahrheit darstellen, was der „Dichter hier verlangt. Ich laufe Gefahr, „wenn ich mich bestrebe es zu erreichen, allen „denen ähnlich zu werden, die vor mir ein sol„ches Gemälde versucht haben. Wasser, Blu„men, Zephyre, grüne Wiesen sind nur des„wegen für lyrische Gegenstände gehalten wor„den, weil der Anblick einer lachenden ländli„chen Gegend auf unsere Sinne einen angeneh„men Eindruck macht, und die Seele in eine „gewisse Heiterkeit und Stille versetzt. Würde „ich nun wohl gegen den Dichter, und gegen „meine Kunst verstoßen, wenn ich, anstatt das „nachzuahmen, was ich nicht nachahmen kann, „blos eine sanfte und angenehme Melodie er„fände, so wie man sie, in den kühlen Schat„ten der Bäume hingestreckt, und bey dem An„blicke blühender Auen, gern hören möchte?“ Ich weiß nicht, was die Anhänger der Nachahmung einem so urtheilenden Künstler, wenn er auch nicht das größte Genie wäre, bey der Ausführung eines solchen Plans noch vorzuwerfen hätten.

Der

Der Himmel bedeckt sich mit Wolken, die Winde brausen, der Schall des Donners erstreckt sich von einem Ende des Horizonts bis ans andere. — Wie schwach ist die Musik, um solche Wirkungen nachzuahmen! besonders wenn der Componist sich dabey auf Nebenumstände einläßt; wenn er durch eine Reihe aufsteigender oder absteigender Noten den Blitz, oder das Sausen des Windes, oder den Schall des Donners ausdrücken will! Er hat die freye Wahl diesem malerischen Zuge diese oder eine andere Bedeutung zu geben; niemand ist im Stande ihn aus Gründen zu widerlegen. Anstatt dieser vergeblichen Bemühung, das treffend zu malen, was nicht zu malen ist, ahme der Künstler auf eine unbestimmtere Art, durch Geräusch, das Getöse eines Ungewitters nach; er nehme Pauken und Trommeln dazu, um den Tumult zu verstärken; doch sorge er für eine solche Melodie, damit der Zuhörer nicht sagen müsse, es sey alles nichts weiter als Geräusch.

Ich wohnte einst Abends einem Concert auf dem Boulevard bey: das Orchester war sehr stark besetzt, und machte viel Getöse; man spielte die Ouverture zum Pygmalion; der

Himmel drohete mit Ungewitter, und beym Fortissimo der Reprise geschah ein Donnerschlag. Alle Zuhörer fanden, wie ich, eine bewundernswürdige Uebereinstimmung zwischen der Symphonie, und dem Donner, der sich in den Wolken hören ließ. Man sahe in dem Augenblicke ein, daß Rameau ein Gemälde gemacht habe, von dem weder er, noch sonst jemand, bisher die Absicht und die Aehnlichkeit eingesehen hatte. Künstler in der Musik, die ihr über eure Kunst Betrachtungen anstellt, lehrt euch dieses Beyspiel nichts?

Es giebt eine Wirkung in der Natur, welche die Musik mit ziemlicher Wahrheit nachahmen kann; diese ist das Heulen der tobenden Meereswellen. 9) Alle Bässe spielen im Einklange, in auf- und absteigenden geschleiften Noten, wodurch so ein Geheule entsteht, welches dem Heulen der tobenden Wellen ähnlich lautet. Wir haben hier zu

9) Benda hat in der Ariadne diese Nachahmung versucht. Eine andere, die das Bild der aufgehenden Sonne schildert, ist ihm nicht minder geglückt.

zu Lande ehemals eine Symphonie gehört, in welcher der Componist, ohne malerische Absicht, diesen Einklang angebracht hatte: die nachahmende Wirkung ward so durchgängig empfunden, daß man diese Symphonie la Tempête, das Ungewitter nannte, obgleich sonst nichts darinne enthalten war, was sie zu diesem Namen berechtigen konnte. Könnte der Leser, nach diesen angeführten Umständen, die Musik nicht mit Recht die Kunst zu malen nennen, ohne daß man es gewahr wird.

Wir wollen noch von einer andern Nachahmung reden, von der, die für den einen Sinn etwas malt, was nur von dem andern kann begriffen werden, als wenn z. E. Töne das Licht ausdrücken.

Die Geschichte des Blindgebornen ist bekannt, dem man ein Gemälde vorhielt, auf welchem ein Berg, Bäume, Menschen und Viehheerden vorgestellt waren. Der Blinde fühlte mit den Händen auf dem Bilde herum, und da er nichts auf demselben fand, als eine leere Fläche, konnte er die Vorstellung so verschiedener Gegenstände unmöglich glauben. Dies

Beyspiel beweist, daß ein Sinn nicht Richter von dem ist, was für einen andern Sinn gehört. Es geschieht daher auch eigentlich nicht dem Ohre zu gefallen, wenn die Musik Gegenstände malt, die blos ins Auge fallen; es geschieht für den Verstand, der, wie ich gesagt habe, zwischen beyden Sinnen steht, und ihre Empfindungen vereinigt und vergleicht. Verlangt von einem Componisten, daß er euch das Licht, abstract genommen, malen soll: und er wird das Unvermögen seiner Kunst gestehen. Sagt ihm aber, er soll den anbrechenden Tag malen: und es wird ihm einfallen, daß der Abstand von hellen und hohen Tönen zu gedämpften und tiefen einige Aehnlichkeit mit dem Abstande vom Lichte zur Finsterniß habe. Diesen Punkt der Aehnlichkeit macht er zum Mittel der Nachahmung: aber was ahmt er wirklich nach? Nicht Tag und Nacht; sondern nur einen gewissen Abstand, der sich auf hundert andere Dinge anwenden läßt. Die erste die beste Anwendung, die man von dieser Musik auf einen andern Gegenstand machen will, wird eben so passend seyn, als beym Lichte und der Finsterniß.

Ich trage demnach kein Bedenken, es zur Belehrung der Künstler zu wiederholen, daß der Componist, der solche Gemälde zum Vorschein bringt, nichts thut, wenn er sie nicht mit einem angenehmen Gesange begleitet vorbringt. Nachahmen und malen ist nur die zweyte seiner Pflichten; singen ist die erste. Wenn er dieser nicht Genüge leistet, was hat er für ein Verdienst? Er malt unvollkommen, weil seine Kunst dazu zu schwach ist, und die eigenthümlichen Quellen weiß er nicht zu benutzen, weil sein Talent schwach ist.

Warum aber malt die Musik das, was nur für die Augen ist, da die Malerey sichs nicht einmal einfallen läßt, das vorzustellen, was fürs Ohr gehört? Die Malerey ist, ihrem Wesen nach, an die Nachahmung gebunden; sobald sie nicht nachahmt, thut sie gar nichts: da sie aber nur zu den Augen reden kann, so kann sie auch nur das nachahmen, was durch Hülfe der Augen empfunden wird. Die Musik hingegen gefällt ohne Nachahmung, durch die Empfindungen, die sie erregt. Da ihre Gemälde fast immer unvollkommen sind, und die Aehnlichkeit mit dem Gegenstande, den sie

malen wollte, manchmal kaum merklich ist, so können sich der Aehnlichkeiten immer gar viele finden. Die Malerey, mit einem Worte, ahmt nichs nach, als was ihr zukommt, weil ihre Nachahmung streng ist; die Musik hingegen kann fast alles malen, weil sie es in allen Fällen auf eine unvollkommne Weise thut.

Sechstes Kapitel.

Was hat die Musik für Vortheil oder Nachtheil davon, daß sie malen und nachahmen will.

Der wesentlichste und fast einzige Vortheil, den die Musik von der Nachahmung hat, ist, daß sie diese Kunst bey wichtigen Gelegenheiten anbringen kann, die dadurch ein neues Interesse bekommen, und von denen sie dagegen wieder einen neuen Reiz erhält. Beyspiele werden die Sache am besten erläutern.

Die Symphonie, deren ich so eben gedacht habe, und die das Heulen der empörten Meereswogen nachahmte, würkte, da sie im Concert gehört ward, weiter nichts, als ein zufriedenes Lächeln des Verstandes, der über eine Nachahmung stutzte, die er nicht erwartet hatte. Eben diese Symphonie ward zu einer sehr tragischen Scene, als man sie auf dem Theater mit der traurigen Lage der jungen Hero verband, die ihren Geliebten in der Nacht an den Ufern des Hellesponts erwartet. Eben so kündigt die Ouverture der Iphigenie in Tau-

ris ein majestätisches und schreckliches Schauspiel an. Der Zuschauer, dessen Sinne alle auf einmal gerührt werden, hört und sieht das Ungewitter; Unruhe und Interesse dringen durch alle Zugänge in seine Seele. Bey einer der Vorstellungen dieser Oper that man den Vorschlag, die Maschine schweigen zu lassen, die den Donner nachahmte, damit die Musik besser möchte gehört werden: das hieß den Schatten dem Körper vorziehen; doch waren die Musici der Meynung, daß man es thun sollte: aber die Wahrheit der ersten Vorstellung und das allgemeine Interesse behielten den Vorzug.

Die Symphonie zum Pygmalion, die eines durchgängigen Beyfalls würdig ist, würde noch weit mehr geschätzt werden, wenn sie an einer interessanten Situation Antheil nähme, und darauf eingerichtet wäre. Ein ohngefährer Zufall hat uns eine Aehnlichkeit zwischen einigen Stellen dieser Symphonie und dem Donner entdeckt: wenn nun während derselben ein von Gewissensangst gequälter und vom Blitze verfolgter Verbrecher, mit großen Schritten, auf dem Theater herumirrte, und dem Zorne des Himmels zu entfliehen suchte, so würde

sicherlich

sicherlich die Musik von dieser Situation ein Interesse bekommen, als sie selbst dem unglücklichen Menschen mittheilte; beyde würden einander unterstützen, und eins für das andere leben.

Man nehme aber diese Art Musik vom Theater weg, und sie wird durch Nachahmung wenig gewinnen; das Interesse der Situation wird in einigen Arien, oder in einigen Monologen kaum bemerkt werden, wenn man sie im Concert aufführt. Da hier alles fehlt, was ein solches Interesse vorbereiten, unterhalten und fühlbar machen kann, so erkaltet es auch so, wie ein glühendes Eisen, wenn man es weit vom Ofen weg hinwirft. Darf ich es sagen? Der einzige Vortheil, den eine Musik mit Worten vor einer solchen, wo keine Worte dabey sind, außer dem Theater voraus hat, ist, daß sie der Schwäche der Halbkenner und Unwissenden zu Hülfe kommt, und ihnen den Charakter jeden Stücks bestimmen hilft, indem sie ihnen den Sinn deutlich macht, den sie, ohne diesen Beystand, nicht finden würden; da hingegen die bloße Instrumentalmusik sie über die Bedeutung dessen, was sie hören, in Unge-

wißheit läßt. Je geübter das Ohr, und je empfindlicher unser musikalischer Sinn ist, desto leichter kann man der Worte entbehren, selbst wenn gesungen wird. Keiner von den Spielern in einem Concertorchester versteht die Worte, die der Sänger ausspricht, und gleichwohl ist niemand mehr von dem Gesange eines geschickten Virtuosen gerührt worden. Ich bin überzeugt, daß, wenn jemand diesen begleitenden Musikern erklären wollte, was der Sänger gesagt hat, diese ihr Instrument zur Hand nehmen, die Singstimme darauf spielen, und antworten würden: Das hat der Sänger gesagt.

Wie aber sollen wir den so großen, und so allgemeinen Mißbrauch erklären, da man zu jeder leichten und sangbaren Melodie Worte hinzufügt, sie mögen nichtssagend, getändelt oder gewitzelt seyn; frostige Madrigale, oder alltägliche und bis zum Ekel abgenutzte Einfälle enthalten? Glaubt man der Melodie damit einen Dienst zu thun, wenn man sie mit so unschicklichen Lappen behängt? Es wäre so viel als nichts gethan, wenn man diesen Mißbrauch blos tadeln wollte; es ist besser, der Ursache

davon nachzuspüren; vielleicht liegt darinne die Entschuldigung desselben.

Unserm Ohre ist ohne Zweifel kein Instrument so angenehm, als die menschliche Stimme; sie wird daher auch durchgängig vorgezogen: aber man erlaubt nicht, daß der Mund des Menschen, der gewohnt ist, Worte zu sprechen, sich im Singen blos aufs Hervorbringen musikalischer Töne einschränken könne. Daher rühret vielleicht unsere Nachsicht gegen jene so wenig singbare Worte, die man dennoch so gern, und mit Vergnügen singt. Das Leere und Lächerliche dieser unlyrischen Reime wird gleichsam durch das Verdienst ersetzt, daß sie der menschlichen Stimme zu einem Eigenthume verhelfen, was sie ohne dieselben sich hätte müssen entziehen lassen. Wir nehmen es mit den Worten so genau nicht, aus Liebe zu dem Instrumente, das sie ausspricht. Diese Lieder ohne Charakter und Ausdruck verdienen kaum, daß man ihrer als nachahmender Musik Erwähnung thut; indeß habe ich doch bey Gelegenheit der Nachahmung von ihnen geredet.

Ich habe jetzt die Vortheile der Nachahmung in Verbindung mit der Musik angegeben; ich will nun auch den leider allzuöftern Nachtheil anführen, der aus dem Vorsatze durch Töne nachzuahmen und zu malen entspringt.

Dieser Nachtheil würde sich niemals finden, wenn der eigentliche Endzweck der Musik Nachahmung wäre. Jeder Componist, der sich aufs Nachahmen einließe, leitete seine Kunst zu ihrem natürlichen Zwecke hin, und liefe nie Gefahr sich zu verirren. Da aber die Nachahmung nur Nebenwerk, und nicht das Wesentliche der Kunst ist, so muß man sich hüten, daß man, wenn man sich zu viel mit ihr beschäftigt, nicht das Nöthigere darüber vernachläßigt. Wir haben schon gesehen, wie die Malerey verschiedener natürlicher Wirkungen der guten Melodie hinderlich ist; und, man glaube mir aufs Wort, außer dem Theater, wo die andern Künste die Nachahmung vollenden, und wo das Interesse der Situation die Wirkung derselben unterstützt, außer dem Theater, sage ich, würden sich diese ungestalten Gemälde nicht lange halten, die nichts mit so viel Wahrheit darstellen, als den Zwang,

den

den sich die Melodie anthut, um etwas auszudrücken, was sie nicht ausdrücken kann. Was wäre das für ein Concert, in welchem man dem Zuhörer vom Anfange bis zum Ende nichts, als verschiedene Gemälde vorstellen wollte, und wenn selbst Worte zur Erklärung dabey wären? Ich müßte mich sehr irren, oder der Zuhörer, dieses musikalischen Guckkastens satt, würde bitten, daß man etwas weniger für seine Augen, aber desto angenehmer für seine Ohren reden möge. Ich will dies Kapitel mit einigen Beyspielen beschließen, welche ferner darthun werden, daß die Nachahmung bey der Musik nur Nebenzweck ist.

Die Ouverture zum Pygmalion, bey welcher der Componist keine malerische Absicht hatte, wird durch die Wirkung ihrer Melodie allein ein Gemälde. Die Symphonie zu Acante und Cephise, in welcher Flintenschüsse, Feuerwerke und ein Freudengeschrey vorkommt, thut keine Wirkung; sie malt nicht und singt nicht. Die Ouverture zur Naïs, während welcher die Titanen den Himmel ersteigen, sucht weder die Felsen wie sie aufgethürmt

thürmt werden, noch wie sie einstürzen, zu malen; sie singt in einer rauhen und kühnen Manier, und thut Wirkung. Mondonville will in einer seiner Moteten den täglichen Umlauf der Sonne vorstellen: er läßt das Chor zweymal eine ganze Tonleiter von zwo Octaven auf- und absteigend durchsingen; die Melodie geht so gleichsam in einem Kreise herum, und kömmt wieder auf den Punkt zurück, von welchem sie ausgegangen war. Eben dieser Componist will im Tithon die aufgehende Morgenröthe malen: er läßt das ganze Orchester stufenweise vom tiefsten bis zum höchsten Tone hinaufsteigen, und endlich die Instrumente im letzten Tone der höhern Octave aushalten; ein Paar so vollkommne, so ähnliche Gemälde, als die Musik nur schaffen kann: woran liegts aber, daß beyde Stücke ohne Wirkung, und wenig bekannt sind? In dem schönen Duett der Operette Sylvain*) ist einerley Gesang bey ganz sich

*) Ein Werk des Herrn Gretri, welches, so wie viele andere dieses Componisten, meiner Meynung nach, keinem Meisterstücke Italiens nachsteht.

sich widersprechenden Worten angewandt: Ich fürchte — ich hoffe — daß ein Richter — daß ein Vater u. s. w. *) Die eifrigsten Anhänger der Nachahmung sind demohngeachtet mit diesem trefflichen Duett sehr zufrieden: so übt die Melodie eine unwiderstehliche Gewalt in der Musik aus; so haben aber auch die meisten, die über diese Kunst urtheilen, die Mittel, deren sie sich bedient, schlecht eingesehen, und verstehen sich wenig auf die wahren Ursachen ihres Vergnügens.

Die letzte Folgerung, die man aus dem bisher gesagten ziehen kann, ist, daß die Opern des Herrn Gluck nie die Wirkung würden gethan haben, die wir sie thun sehen, wenn sie nicht voll neuer, rührender und mannichfaltiger Melodien wären. 10)

*) Je crains — j'espere — qu'un juge — qu'un pere, etc.

10) Das mögen sie für die Franzosen wohl seyn; wer aber mit den Arbeiten anderer deutschen und italiänischen Meister bekannt ist, der

wird

wird sie bey weitem so neu und original nicht finden, als der Abt d'Arnauld und einige andere Franzosen. Man sehe Forkels musikalische Bibliothek, im ersten Bande, S. 53.

Sieben-

Siebentes Kapitel.

Der Gesang ist keine Nachahmung der Rede.

Die Malerey der Dinge, die auf unsere Sinne wirken, heißt Nachahmung; die Malerey unserer Empfindungen heißt Ausdruck, und von dieser wollen wir nunmehr reden. Vor allen Dingen muß ich einem ziemlich allgemeinen Irrthume zu begegnen suchen, von welchem eine Menge anderer Irrthümer herrühren: es ist der, daß der Gesang eine Nachahmung der Rede sey, oder, um mich deutlicher zu erklären, daß der Sänger dem ähnlich zu werden suchen müsse, der da redet. Man erlaube mir, daß ich mich, bey der Auseinandersetzung meiner Meynung über diesen Punkt, ein wenig länger aufhalte: ich habe es mit einem Vorurtheile zu thun, das sehr allgemein geworden ist, mit einem Vorurtheile, das Philosophen und Männer von Genie in Schutz genommen, und weiter fortgepflanzt haben.

Wenn der Gesang eine Nachahmung der Rede seyn sollte, so müßte er später bekannt geworden seyn, als diese; aber, man gebe wohl Achtung, er ist nothwendig eher da gewesen.

Zum Reden wird eine gebildete Sprache erfodert; was aber gehört nicht zur Bildung einer Sprache? Ich will nicht wiederholen, was die gelehrtesten Metaphysiker über diesen Punkt geschrieben haben. Eben so wenig will ich die Stufen berühren, auf welchen der Mensch, langsam und nur nach und nach, von dem einfachen Ausrufe des Bedürfnisses, erst zu einigen nachahmenden Sylben, und dann von diesen zu einigen ihnen ähnlichen Worten gelangte. Diese Bildung der Sprachen, (um im Vorbeygehen es anzumerken,) die, von einer Seite betrachtet, wahrscheinlich ist, hat auf der andern gar keine Wahrscheinlichkeit. Wenn alle Sprachen aus der Nachbildung der Gegenstände und der natürlichen Wirkungen hergeleitet werden könnten, so müßten sie alle, vermöge dieses gemeinschaftlichen Ursprungs, gewisse Aehnlichkeiten, und einen Charakter der Einförmigkeit bekommen haben, den man doch nicht bey ihnen findet. Es müßten z. E. die Worte, womit man das Meer,

einen Fluß, einen Strom, einen Bach, den Wind, den Blitz u. d. g. andeutet, in allen Sprachen fast gleichlautend seyn, weil sie erfunden und eingeführt seyn sollen, um ein Bild von der Sache abzugeben. Man vergleiche mit den angeführten Worten die griechischen Benennungen, und man wird finden, daß sie nichts mit ihnen gemein haben. Wir wollen auf unsern Gegenstand wieder zurückkommen. Ich pflichte der Meynung des Rousseau über den Ursprung der Sprachen bey: Es ist so schwer ihn zu erklären, sagt er, daß man nicht einsieht, wie ohne den Beystand einer schon gebildeten Sprache eine andere hat können gebildet werden. *) Der Ursprung des Gesanges hat diese Schwierigkeiten nicht; Rousseau selbst scheint es eingesehen zu haben. Er stellt uns einen wilden Menschen vor, der in den Wäldern allein herumirrt, sich an einen Baum lehnt, und zum Zeitvertreibe in eine schlechte Flöte bläst, ohne daß er einen einzigen Ton herausbringt. Was dem Wil-

*) In den Anmerkungen über die Gleichheit der Stände.

den mit der Flöte nicht gelingen will, das bringt er, ohne Mühe, mit der natürlichen Stimme zuwege; diese giebt ihm Töne, und der Instinct, der sich, wie wir gesehen haben, bey den Thieren, bey den Kindern, und bey den Wilden findet, dieser musikalische Instinct lehrt ihn diese Töne in Ordnung bringen.

Wenn wir auch annehmen wollten, daß der Mensch nicht eher gesungen habe, als nachdem er reden gelernt hatte, (welches aber nicht zugestanden werden kann,) so müßte er doch wohl seine Stimme, seinen melodischen Instinct vorher versucht, und einige Gesänge angestimmt haben, ehe er daran dachte, den Gesang mit Worten zu vereinigen. Die Gestalt der Sache sey nun wie sie will, so ergiebt sich doch daraus, daß eins ohne das andere daseyn konnte; und die Instrumentalmusik ist unstreitig vor der Vocalmusik voraus gegangen: denn wenn die menschliche Stimme ohne Worte singt, so ist sie nichts weiter, als ein Instrument. [11])

Alle

[11]) Das ist wohl eine Petitio principii. Es kommt aber bey der vorhabenden Untersuchung

Alle Philosophen haben bisher den Gesang für älter gehalten als die Musik der Instrumente, weil sie die Sprache als die Mutter des Gesanges ansahen: eine Vorstellung, die ich durchaus für falsch halte.

Gesang und Sprache gehen in ihrem Verfahren sehr von einander ab. Der Gesang läß keine andern, als dem Ohre faßliche und durch Zahlen richtig zu bestimmende Intervalle zu; die Intervalle der Sprache aber können weder gemessen noch berechnet werden. Dies ist in Ansehung der alten Sprachen so wahr als bey den neuern. Schlaget den Aristoxen in seinen harmonischen Elementen auf; sehet den Commentar des Porphyrius über den Ptolemäus nach; fraget alle griechischen Tonlehrer; leset

chung so wenig darauf an, daß man dem Verfasser seine Meynung gar wohl lassen kann. Man wird auch leicht mit ihm eins seyn, daß der Gesang eher gewesen sey als eine Sprache, weil man ihn sich eben nicht vollkommener vorstellen darf, als es eine Sprache in ihrem ersten Anfange war.

den Cicero, den Quintilian: alle werden euch sagen, daß die Sprache in dunkeln Intervallen einhergeht, die sich nicht genau bestimmen lassen, daß hingegen die Musik alle ihre Intervalle gemessen und berechnet hat. Ich weiß, daß Dionysius von Halicarnaß das Intervall der Quinte den griechischen Accenten zueignet. Ich will diesen Punkt an einem andern Orte zu erläutern suchen; vorjetzt begnüge ich mich, hier anzuführen, daß eben dieser Dionysius uns von einigen Versen des Euripides den notirten Gesang aufbehalten hat, woraus man sehen kann, daß der Gesang der prosodischen Melodie geradezu entgegen ist. Es war also selbst bey den Griechen, bey dem Volke, dessen Sprache, wie man sagt, schon Musik war, der Gesang gänzlich von der Rede unterschieden. Aber die abgemessenen Intervalle sind es nicht allein, die den Gesang von der Sprache unterscheiden; sondern es thun das auch die mannichfaltigen Figuren, die Triller, Läufe und Aushaltungen, ingleichen die öftern Wiederholungen einer musikalischen Phrase, die Versetzung derselben aus der Haupttonart in Nebentonarten, die Begleitung der Harmonie u. s. w. Kurz, der Gesang unterscheidet sich

in allen Stücken von der Rede, und widerspricht ihr sogar nicht selten. Sie haben nichts mit einander gemein, als das Organ, welches sie vorbringt.

Der oratorische Accent ist, nach einiger Philosophen Meynung, eine der vornehmsten Quellen des musikalischen Ausdrucks; und doch verbietet Quintilian, dessen Sprache, wie sie behaupten, so musikalisch ist, dem Redner, so zu reden, wie man singt.

Rousseau empfiehlt dem Componisten das Studium des grammatischen, oratorischen und dialektischen Accents, womit er sodann den musikalischen Accent vereinigen soll. Ich fürchte sehr, daß der Künstler, der sich auf diese Vorbereitungswissenschaften mit Ernst legen wollte, keine Zeit für die Hauptsache übrig behalten würde. Welcher Componist hat vorher ein Grammatiker, Redner, tragischer und komischer Acteur zu werden gesucht, ehe er eine Melodie zu irgend einem Texte niederschrieb? [12])

[12]) Quod mihi monstras sic, incredulus odi

Muß man denn, um Kenntniß von den verschied-

Wenn der musikalische Ausdruck an den prosodischen Ausdruck der Sprache gebunden ist, so können wir keine ausdrückende Musik zu lateinischen Worten haben: denn die Prosodie der Lateiner ist uns unbekannt.[13]) Was wird sodann ans dem Ausdrucke des Stabat mater werden, das Werk eines Componisten, *) der

schiednen Accenten zu haben, ein Grammatiker, Redner und Acteur seyn? Muß denn ein Maurer, dessen Kunst auf mathematischen Gründen beruht, ein vollkommener Mathematiker seyn? Er braucht ja nur so viel davon zu wissen, als er zu seiner Handarbeit nöthig hat. Rousseau möchte daher wohl so Unrecht nicht haben, als der Verfasser uns bereden will.

[13]) Haben wir deswegen keine Prosodie für die lateinische Sprache? Giebt uns nicht die Natur in jeder Sprache kurze und lange Sylben, aus denen wir metrische Füße zusammensetzen? Wir thun das in Ansehung der lateinischen Sprache, ohne uns daran zu kehren, daß vielleicht unser prosodischer Accent nicht genau der Accent der Römer ist.

*) Des Pergolese.

der das Latein anders aussprach, als wir? Wie konnte der Armenier, den Rousseau in Italien fand, sogleich aufs erstemal Geschmack an der Musik des Landes finden, dessen Sprache er nicht verstand?

Italien ist seit langen Zeiten mit berühmten Componisten angefüllt; es hat aber wenig Schauspieler von vorzüglichem Talente aufzustellen. In Frankreich wird, selbst nach dem Geständnisse der Ausländer, vortrefflich declamirt; und die erste Lection, die wir unsern Schauspielern geben, ist, daß sie nicht singen sollen: sollen wir nun unsern Componisten rathen, die Schauspieler nachzuahmen? Darinne wäre ein Widerspruch.

Und was sagen wir zur Instrumentalmusik? Dieses System spricht ihr allen Ausdruck ab, weil die Instrumente nichts mit der Sprache gemein haben. Wie! die Instrumentalbegleitung des Stabat mater wäre ohne Ausdruck? Ein Tambourin, eine Allemande [14]) hätte nicht den Ausdruck der Fröhlichkeit?

[14]) Leibstücke der Franzosen, wonach getanzt wird.

Dasjenige Stück in der Musik, das sich am meisten der Rede nähert, ist das einfache Recitativ. Der Gesang legt hier alle seine melodischen Verschönerungen, Triller, Läufe, Verhaltungen, Dehnungen, ab; sogar das Zeitmaaß ist in dem gemeinen Recitative ungewiß und unbestimmt. So nackt nun auch der Gesang des Recitativs erscheint, indem er sich auf weiter nichts, als auf bestimmte Intervalle, in Ansehung der Intonation einläßt, so ist er doch, durch diesen einzigen Umstand schon, von der Rede wesentlich unterschieden. Er verträgt außerdem durchaus einen Baß, und die Rede verträgt nie einen.

Wenn man das Falsche des Grundsatzes, daß der Gesang der Rede gleichen müsse, noch besser einsehen will, so darf man nur Acht haben, wie Rousseau ins Ungereimte und Irrige geräth, da er ihn behaupten will. „Was „man durch den Gesang auszudrücken suchen „muß, sagt er, ist der Ton der Empfindun„gen: man muß sich aber wohl hüten, die thea„tralische Declamation dabey zum Muster zu „nehmen, da diese selbst Nachahmung ist; son„dern

„dern die Stimme der Natur, die ohne Zwang, „ohne Kunst redet.“

Was ist das gesagt? Ein Componist also, der die schönsten Arien des Metastasio in Musik bringen wollte, dürfte nicht die Declamation zum Muster nehmen, wie er sie bey einem vortrefflichen Schauspieler fände, sondern den gemeinen und alltäglichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltung? Aber die Worte dieser Arien sind eines solchen gemeinen und alltäglichen Tons nicht fähig. So wie es unmöglich ist, daß in einer Gesellschaft jemand solche Verse, wie die Verse des Metastasio sind, aus dem Stegreife hersagen sollte: so giebt es auch keinen gemeinen und alltäglichen Ton, der sich mit diesen Versen vereinigen ließe. Was ist die schöne und vollkommne Declamation? Es ist der Ton der höchsten Wahrheit, den man, dem Inhalte gemäß, einer zu haltenden Rede geben kann. Wenn der Styl sorgfältig, ausgesucht, zierlich, erhaben ist, so muß es die Declamation auch seyn, und sich von dem alltäglichen gesellschaftlichen Tone entfernen. Wenn demnach die Musik der Oper die Rede nachahmen sollte, so müßte sie sich nach der Declamation

dieser Opern richten. Es würde in diesem Falle manche Oper des Metastasio nicht auf zwanzigerley verschiedene Art in Musik haben gesetzt werden können; denn ich glaube nicht, daß man einerley Sache zwanzigmal und immer anders declamiren könne. Man gebe einem verständigen und gefühlvollen Schauspieler die besten und stärksten Arien des Metastasio zu declamiren, und sehe zu, ob seine Melodie mit den Melodien zweyer Componisten Aehnlichkeit haben wird.

Achtes

Achtes Kapitel.

Der Ausdruck des Gesanges besteht nicht in der Nachahmung des unarticulirten Lauts der Leidenschaften.

Was hat man nicht alles von der Musik gefodert, seitdem man vergessen hat, daß alles bey ihr auf Melodie ankommt! Ihre ganze Wirkung, hat man gesagt, kommt darauf an, daß sie den unarticulirten Laut der Leidenschaften nachahmt. Aber wie soll man aus einem einzigen Laute einen ganzen Gesang zusammensetzen? Soll die Regel das sagen, daß man den Laut einer Leidenschaft in eine Arie bringen müsse, so ist das nur ein Nebenumstand der Kunst und der Arie, und nicht der Grund, die Hauptsache und das Wesentliche derselben.

Man wird hoffentlich der Musik nicht absprechen, daß sie Fröhlichkeit ausdrücken könne; es ist dies eine von den Empfindungen, die ihr am eigenthümlichsten zugehören. Was ist nun der unarticulirte Laut der Fröhlichkeit? Das Lachen. Vergebens wird man die Nachahmung dessel-

desselben in jenen Tanzstücken suchen, welche das Gefühl der Fröhlichkeit über ein ganzes versammeltes Volk verbreiten, und es öfters in convulsivische Bewegungen der Freude bringen. Hat man denn nicht bemerkt, daß die Freude, welche die Musik wirkt, nicht Lachen erregt? Sie macht alle Glieder leicht, und bringt den Körper in einen gewissen Zustand der Behaglichkeit. Ich kenne nichts weniger Fröhliches in der Musik, als die Arien, in denen man einen Schauspieler auf dem Theater lachen läßt. Der Schauspieler lacht, und die Musik leistet ihm nicht zur Hälfte Gesellschaft. Die Töne, mit denen man das Lachen auszudrücken sucht, schaden ihrer Fröhlichkeit, und machen ihren Charakter gewissermaßen traurig.

Man ist der Meynung, daß das Stabat mater viel Ausdruck des Schmerzens enthalte; gleichwohl findet man keinen solchen nachahmenden Laut darinne.

Der Ritter Gluck, der so sehr als irgend ein anderer musikalischen Ausdruck gesucht und gefunden hat, bringt bisweilen in seine Gesänge klagende Noten, die einen solchen Laut

des

des Schmerzens vorstellen sollen; und bey diesen Noten ermahnt er den Sänger, sich dem natürlichen Tone so viel zu nähern, als er kann. Bey der ersten Vorstellung des Orpheus näherte sich der erste Schauspieler diesem natürlichen Tone ein Bischen zu sehr. Er machte den ängstlichen Schrey, der von Zeit zu Zeit durch den Gesang der verzweifelnden Thracier durchsticht, allzu wahr, so daß er es selbst bemerkte, und ihn hernach mehr mäßigte. Er war gewissermaßen aus den Gränzen seiner Kunst herausgegangen, um sich dicht an die Natur anzuschließen; der Geschmack zog ihn wieder in die gehörigen Gränzen zurück. Die Nachahmung verlor etwas von der Wahrheit; aber sie ward musikalischer, und gefiel mehr.

Viele unserer Leidenschaften haben gar keinen eigenthümlichen Laut, und doch drückt sie die Musik aus. Die Instrumente, die nicht fähig sind den Laut einer menschlichen Stimme genau zu treffen, sind demohngeachtet nicht weniger beredte Ausleger des Rührenden und Ausdrückenden in der Musik. Natura ducimur ad modos: neque enim aliter eveniret vt illi quoque organorum

soni,

soni, quanquam verba non exprimunt, in alios atque alios ducerent motus auditorem. Quintilian sagt in dieser Stelle nicht, daß die Instrumente uns rühren, weil sie Worte und Laute nachahmen; er sagt: **Die Natur macht uns gegen die Melodie empfindlich; denn sonst könnten Instrumente, die keine Worte von sich hören lassen, bey dem Zuhörer nicht so mancherley Empfindungen erregen.** Hier ist der wahrste Ausspruch, der alles erklärt: **Die Natur macht uns gegen die Melodie empfindlich.** Natura ducimur ad modos. Jede Musik, die Kennern einer guten Melodie gefällt, ist gewiß melodisch.

Wenn nun aber die Musik weder Worte, noch den einfachen Laut der Leidenschaften nachahmt, wie drückt sie denn die Leidenschaften aus? Sie macht, so viel sie kann, die verschiedenen Empfindungen, die sie vorträgt, unsern Empfindungen ähnlich; das ist es, was wir nun mehr auseinander setzen wollen.

Neuntes Kapitel.

Vom Eindrucke, den die Musik macht, auf unsere verschiedenen Empfindungen angewandt, und von den Mitteln, deren sie sich dazu bedient.

Ein Gesang gefällt, man hört ihn mit Vergnügen; nichts anders kann dazu der Grund seyn, als weil er irgend einen Eindruck auf uns macht. Spüret diesem Eindrucke nach, untersucht seine Natur und seinen Charakter: es ist unmöglich, daß ihr nicht einsehen solltet, ob er rauh oder sanft, lebhaft oder ruhig ist; die Bewegung allein kann es euch sagen. Ist er sanft und zärtlich? leget Worte von eben der Beschaffenheit darunter, und ihr werdet den Gesang ausdrückend machen, von dem ihr es vorher nicht vermuthet hattet; ihr verwandelt ein dunkles und unbestimmtes Gefühl in eine Empfindung, von welcher ihr euch nun Rechenschaft geben könnt.

Ich bitte den Leser, seine Einbildungskraft im Zaume zu halten, und ihr keinen geschwindern Lauf zu gestatten, als es diese Untersuchung

verträgt: er wird ein wenig weiter hinten die Entwickelungen und die Aufschlüsse finden, die er zu fodern ein Recht hat.

Die Melodie, die wir zärtlich nennen wollen, setzt vielleicht unsern Körper und unsere Seele nicht ganz in die Lage, in der sie sich befinden würden, wenn eine Geliebte, ein Freund, ein Vater uns wirklich zärtlich machten. Nun aber ist unter beyden Situationen, einer wirklichen und einer musikalischen, (man erlaube mir diese Ausdrücke!) die Aehnlichkeit so beschaffen, daß das Herz gern die eine für die andere nimmt.

Aber warum, wird man fragen, soll die Wirkung einer solchen Musik nur ein blos dunkles Gefühl, und keine bestimmte Empfindung seyn? Darum, lieber Leser, weil, wenn ich nach einer Melodie ohne Worte dich frage, was für eine Empfindung sie bey dir erregt hat, du mir es nicht sagen kannst. Ich setze eine zärtliche Melodie voraus, und frage, ob es die Zärtlichkeit eines glücklichen oder unglücklichen Liebhabers, eines Liebhabers gegen seine Geliebte, oder eines Sohnes gegen seinen Vater u. s. w.

ist,

ist. Wenn alle diese Empfindungen sich gleich gut zu der Melodie schicken, von welcher die Rede ist, habe ich wohl Unrecht, wenn ich die Wirkung derselben mehr ein dunkles Gefühl als eine bestimmte Empfindung nenne? Bey dem allen, ich wiederhole es noch einmal, laßt uns nicht geschwinder gehen, als es die Sache verträgt: was ich hier nur so allgemein und obenhin sage, soll anderswo mit mehr Genauigkeit ins Reine gebracht werden.

Welches sind die natürlichen Mittel, die der Melodie einen Charakter der Traurigkeit oder der Freude, der Weichlichkeit oder der Kühnheit geben? Indem ich mich auf die Beantwortung dieser Fragen einlasse, wage ich mich in finstre Nebel, womit die Natur alle ersten Ursachen umzieht und bedeckt. Ich will meinen Weg so weit verfolgen, als die Fackel der Erfahrung mich führen wird; und je dunkler die Materie ist, desto mehr will ich mir es zur Pflicht machen, nur das zu behaupten, was sich nicht widersprechen läßt.

Langgezogene Töne haben den Charakter der Traurigkeit an sich. Man glaube nicht, daß

man sich nur so darüber verglichen hat! nein! die Menschen haben keinen Vertrag unter sich gemacht, um den Gesang der Nachtigall klagend, und den einer Amsel fröhlich zu finden. Wenn die Nachtigall mehrere Töne unter einander mischt, und sie wechselsweise hören läßt, so wird man diese musikalische Sprache schon weniger traurig finden, als wenn dieser einsame Vogel in der Nacht einen Ton anstimmt, den er eine lange Weile aushält. Ist es nicht bekannt genug, daß ein einförmiger Klang, als wenn einer lange in einem Tone liest, uns am Ende schläfrig macht? Wenn der bloße Klang eine solche Wirkung auf uns zu thun vermögend ist, warum wollten wir andere Wirkungen läugnen, die nichts Außerordentlicheres haben.

Die Molltonart macht überhaupt einen sanftern, weichern und zärtlichern Eindruck, als die Durtonart. Man frage nicht nach der Ursache, weil niemand im Stande ist, sie zu sagen; aber der Uebergang von einer dieser Tonarten zur andern wird von jedem musikalischen Ohre als sehr verschieden empfunden. In der Molltonart ist die sechste Note des Haupttons zärtlicher als alle die andern: sie muß, so oft

sie

sie vorkommt, und wenn es auch in dem muntersten Allegro wäre, von dem Ausführenden immer etwas weicher und zärtlicher vorgetragen werden. In der Durtonart hat die vierte Note diese Eigenschaft; sie fodert, ihrem innern Gehalte nach, von dem Ausüber einen ernsthaftern Ausdruck (une expression pathétique), selbst wenn das Uebrige der Melodie etwas anderes fodert.[15]) Die hohen Töne haben so etwas Helles und Glänzendes, das die Seele zur Freude aufzufodern scheint. Man vergleiche die hohen Saiten einer Harfe oder eines andern Instruments mit den tiefern, und man wird finden,

[15]) Ich möchte gern den Autor überall recht verstehen, und machen, daß ihn auch die Leser verstünden. Er kann hier wohl nichts anderes sagen wollen, als daß die Sexte der Molltonart, da sie, so wie die Terz, eine kleine, und nebst dieser das Unterscheidungszeichen der weichen Tonleiter von der harten ist, nicht zu scharf oder hoch intonirt werden müsse. Eben dieß gilt auch von der Quarte der harten Tonart, und das um so vielmehr, da sie als kleine Septime der Dominante abwärts aufgelöst werden muß.

den, daß diese weit leichter die Seele zu einer gewissen Zärtlichkeit stimmen: wer weiß, ob nicht die langsamern Schwingungen längerer und weniger gespannter Saiten in unsern Nerven ähnliche Schwingungen verursachen, und ob auf diese Eigenschaft des Körpers sich nicht die Erregung des leidenschaftlichen Gefühls gründet? Der Mensch, man glaube mir, ist ein musikalisches Instrument; seine Nerven sind den Saiten der musikalischen Instrumente gleichgestimmt; sie vibriren, wenn jene klingen. Jeder Ton hat seine Eigenschaft, jedes Instrument hat die seinige; die Melodie richtet sich darnach, macht sich aber auch, nach ihrem Gefallen, zur Gebieterinn darüber; denn das zärtlichste, sanfteste Instrument kann auch muntere und fröhliche Gesänge hervorbringen.

Die zärtliche Musik liebt keine geschwinde Bewegung; sie ziehet die Töne an einander, vermeidet weite Sprünge, und alles, was dem sanften Flusse der Melodie hinderlich seyn kann. Spieler, deren Geschmack sich zum Traurigen lenkt, ziehen die Töne lang, (nach der schon gemachten Anmerkung;) ihr Bogen fürchtet gleichsam die Saite zu verlassen; ihr

Ton

Ton giebt der Melodie etwas Mattes und Träges. Die muntere feurige Spielart trägt die Noten kurz vor, und läßt die Töne gleichsam hüpfen; der Bogen ist stets in der Luft, und die Stimme des Sängers ahmt diesen Vortrag nach.

Das sind ohngefähr die naürlichen Mittel, welche die Musik anwendet, und durch deren Hülfe sie Wirkung auf uns thut. Der Componist, ein Mann von Genie, der alle diese Wirkungen kennt, und, nach Maaßgebung der Worte und der Situationen, Gebrauch davon zu machen weiß, ist ein ausdrucksvoller Componist. Der Leser sieht deutlich und klar, daß alle Mittel des Ausdrucks von der Melodie, und nicht von der Harmonie herrühren.

Eine nothwendige Anmerkung, die mit meinen Grundsätzen genau zusammenhängt, ist, daß in dem ausdrucksvollsten Stücke fast immer Stellen seyn werden, und ich möchte fast sagen, seyn müssen, die dem herrschenden Charakter desselben widersprechen. Ich will ein Beyspiel anführen. In dem ersten Verse des Stabat mater sehe ich keine Zeile, kein Wort,

das nicht einerley Ausdruck der Traurigkeit foderte:

Stabat mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius.

Oder nach der deutschen Parodie:

Jesus Christus schwebt am Kreuze;
Blutig sank sein Haupt herunter,
Blutig, in des Todes Nacht.

Die Musik nimmt vom Anfange an alle ihre Mittel des Ausdrucks zusammen. Die Bewegung ist langsam, die Töne sind schwach und gedämpft; sie schließen sich fest aneinander, und schleppen sich langsam fort: das ist hier der rechte wahre Ausdruck. In der Mitte des fünften Tacts verändert sich alles: es folgt ein Fortissimo auf das Piano; die Töne, die vorher gedämpft in der Tiefe krochen, erheben sich auf einmal, verstärken sich bis zum äußersten Grade, und widersprechen, durch ihren kurzen abgestoßenen Vortrag, ganz dem Vorhergehenden. Woher mag dieser Widerspruch wohl kommen? Daher,

her, daß die Musik, ihrem Wesen nach, keine nachahmende Kunst ist: sie beschäftigt sich mit der Nachahmung so gut sie kann; aber sie darf sich durch diese Gefälligkeit nicht von den Pflichten abhalten lassen, die ihr die Natur selbst auflegt. Eine von diesen nothwendigern Pflichten ist, daß sie oft ihre melodische Form abändert, in einem und demselben Stücke Schwaches und Starkes, Gezogenes und Gestoßenes, Schmeichelhaftes und Kühnes mit einander verbindet. Diese Kunst hat, von der Seite betrachtet, eine sonderbare Unbeständigkeit; ihr ganzer Reiz hängt von ihren schleunigen Verwandlungen ab: ich weiß zwar, daß sie in jedem Stücke öfters auf das Vorige zurückkommt; aber immer in einer andern Verbindung und in andern Wendungen. Wie kann man sich nun bey diesen stets wandelbaren Gestalten vorstellen, daß die Nachahmung immer eine und dieselbe sey, und mit ihnen in gleichen Schritten fortgehe? Sie hinkt der flatterhaften und stets veränderlichen Musik von weitem nach, holt sie bisweilen ein, und läßt sie sodann wieder allein gehen. Wenn der Beweis dessen, was ich sage, sich in den ersten drey Zeilen des Stabat findet, das doch so schön, so ausdrückend, so kurz, und

nur mit zwo Ideen geschrieben ist, in welcher italiänischen Arie wird man ihn nicht noch augenscheinlich antreffen? [16])

Jetzt wird der Leser im Stande seyn, das dramatische System des Herrn Gluck, womit er in Frankreich so viel Aufsehen gemacht hat, zu beurtheilen. Er siehet den Ausdruck als den Grund aller theatralischen Illusion an, und erlaubt sich nie eine ganze ausgeführte Arie, als wenn

[16]) Dieser Paragraph enthält sehr viel Gutes und Wahres. Wenn man diese in der Musik so nothwendige Mannichfaltigkeit nicht vor Augen haben wollte, so würde man kein einziges gutgeschriebenes Stück für das erkennen, was es ist, oder alles würde in der Musik glatte Monotonie werden. Um zu wissen, in wiefern der Verfasser auch im folgenden Paragraph Recht habe, und sich von der Gluckischen Manier zu unterrichten, verweise ich den Leser nochmals auf die obenangeführte Recension in Forkels musikalischer Bibliothek. S. die Anmerkung Nr. 10.

wenn die Situation selbst der Musik jene Ausschweifungen, jene Verirrungen erlaubt, mit denen sich der Gesang so gern abgiebt. So oft ein periodischer und ausgeführter Gesang die Handlung aufhalten, und den Schauspieler in einen Sänger am Pulte verwandeln würde, bricht Gluck der angefangenen Melodie das Genicke; und nach einer veränderten Bewegung, oder nach einem einfachen Recitative, verbindet er den Gesang wieder mit der Handlung, und läßt ihn mit derselben fortlaufen. Es ist unbegreiflich, wie ein so wahres System, in einem Lande, wo man so sehr Kenner vom Theater ist, hat können gemißbilliget werden; noch unbegreiflicher ist es, daß unter den Gegnern desselben sich Männer befanden, von deren Stande und Einsichten man vielmehr erwartet hätte, daß sie sich der Rechte des Theaters gegen die Musik annehmen sollten. In Italien sagen die Gelehrten, die Theatermusik tauge für denkende Köpfe nichts mehr; und in Frankreich behaupten die denkenden Köpfe, die wenig von der Musik verstehen, daß die Opern des Herrn Gluck mehr für den Verstand, als für das Gehör wären; und unterdeß,

daß sie so urtheilen, weiden sich die feinsten und geübtesten Ohren an der Musik des Ritters Gluck. Ich glaube nicht, daß man je so sehr Ursache gehabt habe, über ein Urtheil zu erstaunen.

Zehntes Kapitel.

Fortsetzung des Vorigen. Einheit der Kunst, die aus unserm System entspringt.

Wenn man den Gesang zur Nachahmung der Rede macht; wenn man ihn vom Charakter der Sprache und von den prosodischen Accenten abhängen läßt, so macht man zwo Künste aus einer. Die Vocalmusik wird ihre eigene Art, ihre eigene Grundsätze, so wie die Instrumentalmusik gleichfalls die ihrigen haben. Die Musik, die für alle Völker des Erdbodens einerley ist, wenn sie sich der Instrumente bedienen, wird nach der Verschiedenheit der Sprachen ganz verschiedene Gestalten bekommen. Der französische Musiker, der weder mit der deutschen noch mit der italiänischen Sprache bekannt ist, wird nichts von dem Gesange dieser beyden Völker verstehen; der fremde Virtuos, der nach Paris kommt, und gebeten wird, eine Arie von Gretry oder Philidor zu accompagniren, wird antworten müssen: Vergeben Sie, ich kann nicht Französisch. Wie

stehts um die Parodien? Die Colonie, zu italiänischen Worten componirt, wäre nothwendig schlecht im Französischen; eben so Orpheus, Alceste u. a. Man sehe, wozu ein übel verstandener Grundsatz verleitet; man nehme dafür einen wahrern an: die Musik ist nichts weiter als Gesang; der Gesang ist von der Rede unterschieden; er hat seinen eigenen Gang, der gar nicht von der Aussprache der Worte abhängt. Dadurch singt die Instrumentalmusik sowohl als die Vocalmusik; die Concertmusik sowohl als die Tanzmusik; die Theatermusik sowohl als die Kirchenmusik; die Musik in Europa sowohl als die in Asien; die Kunst wird in allen ihren Theilen eine und dieselbe.

Vor zwanzig Jahren glaubte man zu Paris noch nicht, daß in der Oper der Sänger eben das thun könne und müsse, was die Instrumente thun. Ein Ritornell fieng an, und sagte etwas; die Singstimme kam hinterdrein, um etwas ganz anderes zu sagen. Das ist nun so nicht mehr: das Orchester und der Sänger führen einerley Sprache; eben der Geist, der das eine belebt, beseelt auch den andern.

Ich glaube nicht, daß es ein wirklich schönes Instrumentalstück giebt, das man nicht zu einem Singstücke machen könnte, wenn man Worte darunter legt. Ist es eine rauschende Sinfonie, so mache man ein Chor daraus; man bringe die bunten Passagien der Violine für die Singstimme auf einfache Noten zurück, indem man aus einer Reihe von Sechzehnteln nur die Hauptnoten aushebt, die den Gesang führen. Duette, Trii, Claviersonaten, alles läßt sich nach Worten einrichten, wenn nur Charakter in den Stücken ist.

Die Italiäner scheinen, so wie wir, zwey verschiedene Musikgattungen anzunehmen: eine für die Kirche, die andere für das Theater. Ich halte nichts von diesem Unterschiede.[17]) Worauf

[17]) Und warum nicht? — Worauf er sich gründet? — Auf das sehr verschiedene Verhältniß, in welchem die Musik in der Kirche und auf dem Theater steht. Dort das höchste Wesen, und die Absicht, die Herzen zu ihm zu erheben; hier ein blos menschliches Interesse, und die Absicht den Zuhörer zu unterhalten. Welcher Unterschied! Die Musik

auf sollte er sich gründen? Auf den Gebrauch der Fugen in der Kirche? Sie sind hier so wenig

Musik kann im ersten Falle nicht edel, feyerlich und ernsthaft genug seyn. Es taugen dazu freylich nicht immer künstliche Fugen, auf die der Verfasser ein wenig zu verächtlich herabsieht; er wird aber doch nicht läugnen wollen, daß es nicht Fugen geben könne, die in Absicht auf Würde und Feyerlichkeit der Kirche vollkommen gemäß sind. Oder glaubt er etwan eben so gut mit Tamburins und Allemanden in der Kirche Erbauung zu stiften? Darinne gebe ich ihm gern Recht, daß bisweilen eine oder die andere Arie vom Theater, mit geistlichen Worten unterlegt, auch in der Kirche von Wirkung seyn werde, oder daß dieses oder jenes Chor der Kirche in diese oder jene Situation auf dem Theater gepaßt werden könne; aber dadurch wird noch nicht aller Unterschied unter den beyden Schreibarten aufgehoben. Es ist Schade, daß der Verfasser nicht Gelegenheit gehabt hat, ein Oratorium von Hasse, z. E. i Pellegrini, mit einer seiner Opern zusammenzuhalten, um zu sehen, wie sehr eins vom andern

nig werth, als anderwärts; die Langeweile ist allenthalben beschwerlich. Die Kirchenmusik soll die Herzen zu Gott erheben; sie muß daher singend und ausdrucksvoll seyn. Der Componist kehrt sich an den Unterschied des Heiligen und Profanen nicht: er mag morgenländische Weisen, die Sonne anbetend, oder die Israeliten am Fuße des Berges Sinai, von welchem die Herrlichkeit des Herrn herabdonnert, singen lassen; beyde Situationen sind für seine Kunst einerley; sie vertragen in der Musik einerley Charakter des Edlen, Erhabenen und Religiösen.

So glaube ich auch, daß der Anfang des Stabat mater, beym Grabe des Castors, im Chore, und sehr schwach gesungen, sich vollkommen zur Situation schicken würde. Eben so

dern unterschieden ist. Den Zweck der Kirchenmusik verkennt der Autor zwar nicht, und er verlangt, daß sie singend und voll Ausdruck sey; auf welche Art sie das aber seyn müsse, konnte einem freylich nicht einfallen, der die Harmonie so weit von der Musik wegwirft.

Bayerische Staatsbibliothek München

so sind die leichtesten Arien aus den Motetten des Mondonville der Zeitvertreib der Damen am Putztische geworden, mit Worten unterlegt, die nichts weniger als andächtig waren.

Der Tanz nimmt an dieser Allgemeinheit der Musik Antheil. Ehmals hätte man kein Adagio, kein Allegro einer Sinfonie getanzt: heut zu Tage tanzt man alles, was singend ist und Charakter hat. Die Zuhörer in einem Concert können sich hier den Vestris, da den Dauberval u. s. w. vorstellen: die Einbildungskraft trägt das Vergnügen der Ohren zu den Augen über. Wenn man nun sieht, daß die Musik mit ihren beyden Hülfskünsten, der Poesie und der Tanzkunst, in eine genauere und allgemeinere Verbindung tritt: wer glaubt da nicht, auf einer Seite, daß sie sich vollkommner macht; und auf der andern, daß wir, die wir sie aus diesem Gesichtspunkte betrachten, uns einen richtigen Begriff von ihr machen?

Ich habe im Vorbeygehen ein Wort vom Tanze gesagt, man erlaube mir eine Ausschweifung zu dieser Kunst.

Eilftes Kapitel.

Vom Tanze.

Die beyden griechischen und lateinischen Worte, welche Musik und Tanz andeuten, hatten bey den Alten eine viel weitere Bedeutung, als sie in den neuern Sprachen haben. Die Musik begriff nicht allein den Tanz, sondern auch die Poesie, die theatralische Declamation, und das Hersagen der Verse unter sich. Der Tanz schränkte sich, seiner Seits, nicht auf bloße Figuren und Schritte, auf eine vortheilhafte Bewegung des Körpers und der Aerme, oder ein tactmäßiges Hüpfen und Springen ein: sondern er war zugleich die Kunst der Gesten und der Pantomime; eine durch ihre Mittel so mächtige, in ihrem Ausdrucke so wirksame Kunst, daß man ihr selbst vor der Rede, durch Gesten unterstützt, den Vorzug gab, so schwer es uns auch wird, diesen Vorzug zu begreifen. Man sahe lieber einen Schauspieler durch bloße Bewegungen des Körpers und der Hände ausdrücken, als man ihn mit diesen Bewegungen zugleich sprechen hörte; und das sogar ohne Bey-

hülfe des Gesichts, indem dies verlarvt war. Man bemerkte, daß der Schauspieler, der nicht zu sprechen hatte, alle seine Sorgfalt und sein ganzes Talent auf die Gesten verwandte, die dadurch um so viel lebhafter und ausdrückender wurden. Aber ob es nun gleich den Alten einfallen konnte, von dem einen Schauspieler die Verse hersagen, und den andern die Gesten dazu machen zu lassen: so siehet man doch nicht ein, was sie bewog, die Verse von ihren theatralischen Vorstellungen ganz wegzulassen, und nur das bloße pantomimische Spiel beyzubehalten. Man begreift es noch weniger, wenn vom heil. Augustin erfährt, daß die Zuschauer, die an diese stummen Vorstellungen nicht gewohnt waren, ihre Nachbarn fragen mußten, was wohl die Pantomime zu bedeuten hätte. Ohne Zweifel mußte es deren nicht viele geben, die eine solche Frage zu thun nöthig hatten, sonst würden diese Schauspiele nicht so allgemeinen Beyfall erhalten haben. Wenn man aber schon einige Uebung haben mußte, um eine Pantomime zu verstehen, wie war es möglich, daß, unter der Regierung des Kaisers August, diese Schauspiele, durch die Geschicklichkeit des Pylades und Bathyllus, welche die Stifter der-

selben

selben waren, so allgemein beliebt wurden? Um es zu begreifen, muß man sich erinnern, daß die Erlernung der Rednerkunst einen Theil der Erziehung bey den Römern ausmachte, und daß ein Theil dieser Kunst in den Gesten bestand. Diese nun auf eine bequeme Art zu erlernen, zogen sie die Schauspieler*) zu Rathe, und lernten von ihnen. Der Wetteifer zwischen dem Roscius und dem Cicero ist bekannt, da immer einer auf mehrerley Art als der andere, dieser durch die Rede, jener durch Gesten, eine und dieselbe Redensart ausdrücken wollten. Dieser Wettstreit läßt uns eine große Vollkommenheit der Kunst der Gesten vermuthen, eine Vollkommenheit, die ihr Gewohnheit und ein tiefes Studium leicht geben konnten. Wenn man gewisse Gesten zum Ausdruck der Ironie, der Verachtung, der verschiedenen Leidenschaften unsere Seele, und metaphysischer Wesen festsetzt, so schafft man eine Sprache für die Augen, so wie es eine für die Ohren giebt. Diese Augensprache, obgleich weniger deutlich, in ge-

 wissen

*) Debet etiam docere Comoedus quomodo narrandum. *Quinct.* l. 1. c. 19.

wissen Stücken, als die andere, wird in allem, was verstanden wird, desto ausdrückender seyn: die Bewegungen der Wuth sagen unendlich mehr, als das Wort Wuth. *)

Da also die Römer die Kunst der Gesten von Jugend auf lernten, so kamen sie nicht unvorbereitet zur Pantomime; sie verstanden sie, und fanden Geschmack daran. Indeß sehen wir doch aus einer Erzählung der Alten ein, wie schwankend und unbestimmt der pantomimische Ausdruck gewesen sey. Hylas, ein Schüler des Pylades, stellte einen Monolog vor, der sich mit den Worten endigte: Der große Agamemnon. Man kann im Vorbeygehen anmerken, daß die pantomimischen Schauspieler sich sogar auf den Ausdruck einzelner Worte einließen. Hylas, um den großen Agamemnon vorzustellen, machte eine Bewegung, die eine sehr große menschliche Figur andeutete. Sein Lehrer Pylades aber rief ihm zu: „Du „stellst mir keinen großen Mann, sondern blos „einen langen Menschen vor.“ Die Zuschauer verlang-

*) Plerumque etiam citra verba significat. *Quinct.*

verlangten, daß Pylades zeigen sollte, wie es besser gemacht werden könnte. Pylades that es: er spielte den Monolog selbst, und als er an die Stelle kam, die sein Schüler verfehlt hatte, stellte er einen ins tiefste Nachdenken versenkten Menschen vor, und die Zuschauer gaben ihm Beyfall.

Der Tadel des Pylades war gegründet; aber ich zweifle, daß es der Beyfall der Zuschauer auch war. Wenn Pylades einen Menschen in tiefem Nachdenken vorstellte, so konnte das eben sowohl einen niedrigen Bösewicht, als einen Helden, eben sowohl den niederträchtigen und grausamen Atreus, als den großen Agamemnon andeuten.

Die Kunst der Gesten scheint sich auf mehr als eine Wissenschaft zu gründen. So oft man dem Auge Dinge vorstellen soll, die nur in der Einbildung wesentlich sind, muß man an dem, was nicht gesehen werden kann, irgend eine sichtbare Eigenschaft aufsuchen, die darauf führt. Die Gesten, die einen metaphysischen Begriff ausdrücken, werden zu einer physischen Darstellung, und geben die Sache stückweise zu er-

kennen. Die Liebe umarmt, der Haß tödtet, der Stolz setzt über sich hinaus. Der wahre Ausdruck einer solchen Sprache hat etwas Aufschreckendes an sich; er sagt, was die Worte nicht sagen können. Alle Tage spricht und hört man das Wort: **ich hasse**, ohne davon gerührt zu werden; aber wer würde es nicht seyn, wenn eine auf Mord sich beziehende Bewegung an die Stelle dieses Worts träte?

Die Gesten, als eine erlernte Kunst betrachtet, sind gerade die Umkehrung von dem Bestreben, wodurch zuerst eine Sprache eingeführt ward. Wir heben das wieder auf, was man damals erfand. Von den Gesten und unarticulirten Tönen gelangte man zu Worten, und setzte sie an ihre Stelle; von den Worten geht man wieder zurück zu den Gesten, und läßt sie die Stelle der Rede vertreten.

Es ist leicht zu begreifen, warum uns die Pantomime weniger gefällt als den Alten: wir verstehen sie nicht so leicht, weil wir sie nicht studirt haben. Der ungeheure Raum in den Theatern der Alten begünstigte auch diese stummen Vorstellungen weit

mehr,

mehr, als der viel engere Raum unserer Schauplätze. Wenn man eine Tragödie unter freyem Himmel, auf einem großen Marktplatze spielte, wo die Schauspieler auf einer Ecke, und die Zuschauer auf der entgegengesetzten stünden, so würden diese mit den bloßen Gesten ohne Rede vollkommen zufrieden seyn. Die Entfernung würde dem Verstande der Rede hinderlich seyn, und man würde lieber aus den Gesten etwas, als aus der Rede gar nichts wollen verstanden haben.

Das Talent der Pantomime ist bey uns mehr ein Eigenthum der Komödianten als der Tänzer. Indeß hat man von diesen doch pantomimische Ballete so vollkommen aufführen gesehen, daß die größten Schauspieler sie schwerlich übertreffen würden.

Der Tanz der Alten, selbst wenn er, ausser dem Theater, nur zu einem gesellschaftlichen Vergnügen veranstaltet ward, hatte immer eine gewisse Nachahmung zum Gegenstande. Der Pyrrhichische Tanz stellte allerhand Kriegsübungen vor; der Theseische war die Nachahmung des Ausganges aus dem Labyrinthe. Diese

Tänze sind in Griechenland noch üblich; und das, was mir Guis, der Verfasser der Briefe über Griechenland, davon erzählt, macht mich glauben, daß sie mehr einem gewöhnlichen Gange, als einem Tanze ähnlich sind; die Figuren und die Nachahmung machen den größten Reiz derselben aus.

Auch bey den rohesten Völkern, die folglich am wenigsten fähig sind, ihre Künste durch Nebendinge zu verschönern, ist der Tanz nachahmend. Wenn bey den Negern eine Mannsperson und ein Frauenzimmer mit einander tanzen, stellen sie gewissermaßen ein Paar Liebende vor, die einander herumziehen, sich suchen und wieder fliehen, sich veruneinigen und wieder aussöhnen. Das Merkwürdigste dabey scheint mir zu seyn, daß die Melodie, wornach sie tanzen, immer einerley bleibt. Die Musik nimmt an den Veränderungen der Situation keinen Antheil; sie hält sich von aller Nachahmung entfernt, da indeß der Tanz sich ganz darauf einschränkt.

Ungeachtet dieser Beyspiele von nachahmenden Tänzen kann ich mich doch nicht bereden,

daß die Nachahmung das Wesentliche dieser Kunst sey. Der Tanz, im eigentlichen Verstande, ist die Kunst mit Annehmlichkeit und abgemessenen Schritten alle Bewegungen zu machen, welche die Musik vorschreibt. Er ist der dem Auge, nach allen seinen Einschnitten und Abtheilungen, sichtbar gemachte musikalische Rhythmus; darinne besteht seine ganze Kunst. Man hat sehr richtig von guten Tänzern gesagt, sie schrieben die Melodie auf, die sie tanzten; und wenn sie ein pantomimisches Spiel damit verbinden, so setzen sie zu ihrem eigenthümlichen Talente noch ein anderes hinzu.

Man nenne die Beschreibung, die ich von der Tanzkunst gegeben habe, keine Herabsetzung derselben. Es wird viel auf die Vereinigung der Worte mit der Musik gehalten; wenn ich aber meine Meynung sagen darf, so scheint die Musik eher der Worte, als der Gesten und Bewegungen entbehren zu können. Ihr erster und öfterster Eindruck auf uns ist, daß sie eine Bewegung in unserm Körper und den Gliedern desselben hervorbringt; wenn es auch nicht immer die heftige Bewegung des Tanzes ist, so

äußert

äußert sie sich doch durch irgend eine Bemerkung des Tacts und des Rhythmus. Hier beklatscht ein Mann eine Arie, die er an Kopf, Aermen und Leibe unbewegt angehört hat: aber jeder Schlag der Hände ist eine Lüge, die er sich und andern aufheftet; er hat von der ganzen Arie nichts gefühlt. Dort urtheilt ein anderer über die Musik, der nicht mit der geringsten Richigkeit den Tact von ihr anzugeben weiß; dem sollte man sagen: „Sie, mein Herr, empfinden die Musik, wie einer den Nachdruck „einer Rede empfinden würde, der die Worte „derselben kreuz und queer durch einander werfen wollte.“

Die Alten schrieben die vornehmste Wirkung in der Musik dem Rhythmus zu. Und wer kann daran zweifeln? Beweist es nicht jener Elephant, der bey dem Schalle der Instrumente seinen ungeheuern Körper nach dem Tacte bewegt? Die Wilden in Canada, die in zwo Reihen um einen Singenden herumsitzen, geben alle, mit gedämpftem Tone, den Tact des Gesanges an, den sie hören. Eben dieser Rhythmus macht es, wenn bey einem ländlichen Feste ein ganzer Schwarm junger Bauern

und

und Bäuerinnen nach dem Tacte hüpfen und springen. Zwanzigtausend Mann machen rhythmisch in einem Augenblicke eine und dieselbe Wendung. [18]) Ohne die Kraft des Rhythmus würde der süßeste und gewählteste Gesang den von der Tarantel gestochenen Kranken nicht aus dem Bette, und in eine Art von tanzmäßsigen Convulsionen bringen. Fast macht uns die

[18]) Das geschieht nun wohl nicht durch die Kraft des Rhythmus; sondern was der Autor hier Rhythmus nennt, ist blos das gegebene Zeichen oder Merkmal zu der erfolgenden Wendung. Vossius würde die fabelhaften Wunder, die von den Wirkungen der alten Musik erzählt werden, nicht so leichtgläubig für wahr angenommen, und die Kraft des Rhythmus so sehr übertrieben haben, wenn er daran gedacht hätte. Die Erzählungen vom Orpheus und Amphion sind Allegorien, und die Wirkung der Musik auf die von der Tarantel gestochenen Kranken wird von sehr verständigen und der Sache kundigen Männern in Zweifel gezogen. S. D. Volkmanns historischkritische Nachrichten von Italien, B. 3. S. 197.

die Kraft des Rhythmus, wenn man sie genau kennt, und einigermaßen empfunden hat, die Fabeln vom Orpheus und Amphion wahrscheinlich; und man wundert sich weniger, wenn man hört, daß die Bäume getanzt, und die Steine sich nach dem Tacte sollen bewegt haben.

Die langsamen und ernsthaften Tänze ermüden, und verursachen endlich lange Weile, aus keiner andern Ursache, als weil der Rhythmus darinne nicht so fühlbar ist. Wenn dieser vornehmste Reiz der Musik geschwächt wird, so bleibt ihr nicht genug mehr übrig, um uns lange Zeit gefallen zu können.

Wenn der Rhythmus ein so wesentlicher Theil der Musik ist, daß auch die gemeinsten Menschen ein Gefühl desselben haben, wie hat ihn die alte französische Musik so lange Zeit verkennen und gänzlich verabsäumen können? Nichts beweist besser, daß eine falsche Erziehung den Menschen verkehrt macht, und selbst den natürlichsten Instinct in ihm verdirbt. Der ungeübteste Verstand besitzt jetzt mehr gesunde Vernunft, als vor zweyhundert Jahren derje-

nige,

nige, der mit aller falschen Weisheit der Schule genährt war. Wie nun der gemeine gesunde Menschenverstand nie auf solche ungereimte Dinge verfallen wird, als man damals nach Regeln in den Schulen vertheidigte, so wird man auch nie Leute auf dem Lande, oder auf der Straße, Monologen aus alten französischen Opern singen hören. Sie singen rhythmische Gesänge aus den komischen Opern, oder parodirte italiänische Arietten. Diese dem natürlichen Gefühle überlassene Menschen fassen fremde Musik besser, die rhythmisch ist, als ihre eigene vaterländische Musik, die es nicht ist. Da wir nun die Musik so genau mit Bewegung verbunden sehen, und da sie leicht zu Gesten Anlaß giebt, so hatten die Alten wohl nicht Unrecht, wenn sie eine nachahmende Kunst aus ihr machten, indem sie die Pantomime damit verbanden. Das bedarf einer Erläuterung.

Die Gesten, die Bewegungen, die diese oder jene Tanzmelodie vorschreibt, sind nicht gerade die, die diese oder jene Worte, diese oder jene Situationen fodern könnten. Man würde sehr in Verlegenheit seyn, wenn man augenblicklich die wahresten Bewegungen angeben sollte,

te, zu denen uns die Musik stimmt; den Beweis davon findet man darinne, daß niemand den Schritten eines Tänzers sogleich einen bestimmten Sinn beylegen kann, ob dieser gleich völlig im Charakter des Stücks tanzt. So wie die melodischen Töne keine festgesetzte und unwidersprechliche Bedeutung haben, so haben auch die Gesten, die durch sie hervorgebracht werden, dergleichen nicht. Musik und Tanz verstehen sich, so zu sagen, mit einander; sie sagen einerley Sache, die eine für die Ohren, der andere für die Augen; dem Verstande aber sagen sie beyde nichts bestimmtes. Ihre Wirkung ist eine sinnliche Empfindung, und hat daher etwas unbestimmtes. Es gehört Ueberlegung dazu, wenn man eine schickliche Situation und passende Worte zu dieser Empfindung finden will; und nur vermittelst dieser Ueberlegung machen wir den Tanz und die Musik zu nachahmenden Künsten. Da aber ihr erster Eindruck blos sinnliche Empfindung ist, so liegt auch darinne die Ursache, warum das Gefühl besser und zuverläßiger von diesen Künsten urtheilt, als das frostige Nachdenken.

Zwölftes Kapitel.

Die Musik als eine natürliche und allgemeine Sprache betrachtet.

Alles, was ich bisher gesagt habe, zielt dahin ab, die Musik als eine allgemeine Sprache zu betrachten, deren Grundsätze und Wirkungen auf keinem zufälligen Vergleiche, sondern ganz auf der Organisation des menschlichen Körpers und anderer thierischen Leiber beruhen. Wenn der Leser sich der Beyspiele eines musikalischen Instincts erinnert, den wir bey den Thieren auf der Erde, bey den Seegeschöpfen, bey den Insecten, beym Kinde in der Wiege, bey den Wilden fanden, so wird es ihm wenig kosten, die Folgerung einzuräumen, die ich daraus ziehe. Die Natur läßt die beseelten Wesen an dem Vergnügen der Melodie fast eben so Antheil nehmen, als an der Wohlthat des Lichts.

Eine andere Bemerkung ist diese, daß die Melodie, da sie aus wahren, natürlichen Verhältnissen unter den Klängen entsteht, nothwen-

dig (einige kleine Abweichungen abgerechnet) allenthalben einerley seyn muß. Es ist eben so wenig in der Gewalt des Menschen, sich eine eigenthümliche Melodie zu schaffen, die von den gewöhnlichen melodischen Fortschreitungen wesentlich unterschieden wäre, als er es machen kann, daß zweymal zwey sechs beträgt. Wenn man die Musik mit Hülfe der Mathematik untersucht, so findet man, daß ihre Berechnungen bey den Egyptern, Chinesen, Griechen und Lateinern auf eins hinauslaufen, und daß heut zu Tage in ganz Europa nicht anders gerechnet werden könne. Der Abbe Roussier hat in seinen gelehrten und einsichtsvollen Werken diese Wahrheit in ein helles Licht gesetzt. Diese arithmetischen Verhältnisse der Klänge unter sich sind nichts als eine genaue Würdigung unserer musikalischen Empfindsamkeit. Die Mathematik hat den Grund unsers Vergnügens durch Zahlen bestimmt. Da die Beschaffenheit der Klänge, die sie zu einer melodischen Folge geschickt macht, auf keiner willkührlichen Verabredung beruhet, welche die Phantasie des Menschen nach ihrem Gefallen ändern und stören kann, so muß nothwendig die Melodie allenthalben einerley Grund und Stützen haben. Der

andere

andere wesentliche Theil der Melodie, der Tact, ist eben so sehr ein Werk der Natur, daß der Eigensinn der Menschen nichts dagegen vermag. Wenn sich einmal eine Gesellschaft zusammen beredete, daß sie das Zeitmaaß eines jeden Stücks anders fühlen und schlagen wollten, (welches zwar unmöglich ist,) wie würde diese Gesellschaft zu Recht kommen, wenn sie auf einen Haufen tanzender Bauern stieße? Diese, die nach dem bloßen natürlichen Gefühl des Tacts hüpfen und springen, würden ihr Vorhaben sehr hindern, und die ewige Wahrheit bestätigen, daß das Gefühl des Tacts, und die richtige Bemerkung desselben in der Natur liege.

Wenn dies seine Richtigkeit hat, so wird der Leser sich nicht wundern, eine gewisse Empfindsamkeit gegen melodische und tactmäßige Gesänge bey so viel thierischen Geschöpfen anzutreffen, die auf der Erde, in der Luft und im Wasser leben. Man bemerke nun auch, wie sich die Rede, selbst die Poesie, gegen den Gesang verhalten. Man sage einem Bauer die schönsten lyrischen oder epischen Verse vor, und er wird sie kaum verstehen; man singe ihm ein Lied, und er wird Vergnügen daran haben, wird

es behalten und nachsingen. Sind je die schönsten und stärksten Stellen aus Komödien oder Tragödien in den Mund des gemeinen Mannes gekommen? Die singbarsten, gefälligsten Arien, aus ernsthaften oder komischen Opern, kommen vom Theater herab, durchlaufen die Straßen, und breiten Vergnügen unter das gemeine Volk aus; sie werden, so wie das Brodt, die gemeinschaftliche Nahrung der Reichen und Armen. Mylady Montagu reist von London ab, begiebt sich nach Constantinopel, und durchreist von hier aus einen Theil von Asien; überall gefällt ihr die Musik, die sie hört. Um sich die Poesie dieser verschiedenen Länder bekannt zu machen, mußte sie sich eine Uebersetzung davon verschaffen; die Musik hat das nicht nöthig, um verstanden zu werden. Rousseau redet von persischen und chinesischen Gesängen, die unserm System der Töne völlig gemäß sind. Die afrikanischen Negern, die nach den französischen Colonien gebracht werden, lassen Melodien hören, die unsern Ohren gar nicht unverständlich sind; einigen derselben fehlt es nicht an Annehmlichkeit und natürlicher Schönheit. Ich habe einige Gesänge der Wilden in Amerika in Noten; wie sie mir ein Officier, der lange unter

ihnen gelebt hat, vorsang; sie gleichen ganz den unsrigen: es ist auf eben die Wendungen des Gesanges, auf eben die Regeln der Harmonie dabey Rücksicht genommen. Einer dieser Gesänge ist so angenehm, daß ein geschickter Componist ein ausführliches Stück daraus machen könnte, wenn er ihn durch Nebentonarten führte; denn die Wilden gehen aus der Haupttonart nicht heraus. Die Kunst hat bey ihnen noch den Charakter der Kindheit, wenn man eine so natürliche Sprache, als der Gesang ist, Kunst nennen kann.

Ey was! die Sprachen, die Dialekte sind so verschieden, daß man öfters einen Bauer vom benachbarten Dorfe nicht versteht, und die Musik ist für den ganzen Erdboden eine und dieselbe! Der Begriff des Schönen ist nicht bey allen Völkern einerley, und doch ist es der Gesang! Der Hurone singt wie bey uns der Ackersmann hinter dem Pfluge! Was der eine vorsingt, versteht sogleich der andere, und singt es nach!

Ich will hier eine Stelle des Abts d'Olivet *) anführen, die mit dem,

*) Prosodie françoise.

was ich gesagt habe, genau zusammenhängt: „Man kann eine Oper nach Canada schicken, sie „wird zu Quebec eben so gesungen werden, wie „zu Paris; dagegen dürfte man keine gesell„schaftliche Redensart nach Montpellier oder „nach Bordeaux schicken, und erwarten, daß „sie da eben so ausgesprochen würde, als in der „Hauptstadt."

Es ist aber nicht genug, daß wir die Allgemeinheit der musikalischen Sprache erkannt haben; wir wollen nun auch untersuchen, in welcher Absicht, und zu welchem Endzwecke uns dieselbe von der Natur ist gegeben worden.

Dreyzehntes Kapitel.

Wozu der Gesang dient, und in welcher Absicht die Natur uns ihn gegeben hat.

Es giebt eine Sprache, die alle Menschen fast auf einerley Art reden, die von Kindern und von Thieren verstanden wird, ohne daß sie sie studirt haben. Warum bedienen sich nun die Menschen dieser Sprache nicht zum Umgange, und zu einer nähern Erklärung ihrer Bedürfnisse? Man befriedige sich mit der kurzen und natürlichen Antwort, die ich auf diese Frage ertheile; wer tiefer in die Sache eindringen, und alle mögliche Folgerungen herausziehen will, der wird tausend Wahrheiten finden, die alle mit dem, was ich sage, genau zusammenhängen. Mein Vorsatz ist nicht, alles zu sagen; und mein Buch ist um so viel besser, wenn es den Leser in den Stand setzt, den Theil hinzu zu thun, den ich nicht dazu geschrieben habe. Die Natur, die den Gesang zu einer allgemeinen Sprache bestimmte, hat nicht gewollt, daß wir diese Sprache zu unsern Bedürfnissen anwenden sollten; oder es konnte vielmehr nicht

seyn, weil die Töne keine bestimmte Bedeutung haben; sie machen ihren Eindruck blos aufs Gefühl. Sollte der Gesang Begriffe ausdrücken und mittheilen, so müßte man dergleichen dazu festgesetzt und mit ihm verbunden haben. Nichts wäre leichter gewesen als das. Warum könnten zween Töne, die das Intervall einer Terz ausmachen, nicht eben sowohl Brodt andeuten; als es das Wort in der gemeinen Sprache andeutet? In dem Falle nun, da der Gesang die gewöhnliche Sprache geworden wäre, hätten auch die Stummen Sprache gehabt, und sich durch Hülfe der Instrumente ausgedrückt. Wenn man aber den Gesang zur Sprache des Bedürfnisses gemacht hätte, so wäre er das nicht geblieben, was er wirklich ist, die Sprache des Vergnügens, die zu keiner Zeit, und unter keinerley Umständen zu einem andern Behufe angewendet werden soll. Diese Wahrheit will ich nun durch Beweise zu bestätigen suchen.

Unter allen Gattungen der Thiere ist das Geschlecht der Vögel das musikalischste. Glaubt man vielleicht mit dem P. Bougeant, daß der Gesang die Sprache sey, womit sie sich unterreden, und einander ihre Bedürfnisse zu verstehen

stehen geben? Warum aber, wenn er das ist, schweigen die Vögel im Winter? Dies ist doch wohl die Jahreszeit, wo sie die meisten Bedürfnisse haben, wo sie sich am meisten zusammenhalten, und gleichwohl schweigen sie. Die Ursache ist, daß die Kälte sie traurig macht, und in ihnen die Töne der Freude erstickt. Bey den ersten Blicken des Frühlings, sobald die Luft nur anfängt lau zu werden, bekommt der Vogel seine Munterkeit, und mit ihr den Gesang wieder. Er sagt allerdings in dieser singenden Sprache seines Gleichen etwas, er sagt ihnen, daß er glücklich ist; jene geben ihm eben dasselbe zur Antwort; und dieß Concert von Stimmen, welche ihre Glückseligkeit preisen, ist einer der größten Reize des Frühlings.

Vertuntur species animorum, et pectora motus
Nunc alios, alios, dum nubila ventus agebat,
Concipiunt: hinc ille auium concentus in agris,
Hinc laetae pecudes, et ouantes gutture corui.

Virg. Georgica.

Die Winternebel fliehn den Strahl der Frühlingssonne,
Und jedes Wesen darf nun wieder sich erfreun:

Der Vogel in der Luft singt laut von neuer Wonne,
Die Heerden brüllen Lust, der Rabe stimmt mit ein.

Der Vogel singt sogar, im Bauer eingesperrt, allein; es kann nicht geschehen, um andern mitzutheilen, was er empfindet: wem sollte er es mittheilen wollen? Es geschieht auch nicht, um nach seiner Art zu reden; man redet nicht lange, wenn man allein ist. Es ist demnach ein bloßer Instinct des Vergnügens, der ihn zum Singen treibt; selbst der Winter legt ihm kein Stillschweigen auf, weil er in einem warmen Zimmer von der Rauhigkeit der Jahreszeit nichts gewahr wird.

Der Vogel, den man mit dem Kloben gefangen hält, und seines Gleichen herbeyrufen läßt, bringt nicht mehr die Töne seines natürlichen Gesanges vor. Er sang, da er frey und vergnügt war; nun, da er leidet, schreyt er. Dieß ist bey allen Vögeln wahr, die einen Gesang haben. Quinault hat eine größere Wahrheit gesagt, als er vielleicht selbst glaubte, da er folgende zwo Zeilen schrieb:

Si l'amour ne causoit que des peines
Les oiseaux amoureux ne chanteroient pas tant.

„Wenn die Liebe nichts als Schmerz verursach-
„te, so würden die verliebten Vögel nicht so viel
„singen."

Eben so ließe sich auch von dem Sprosser der Nachtigall sagen, daß er den ganzen Reiz seiner Stimme nur so lange hören lasse, als er seiner Gattinn zu gefallen sucht. Sind sie eins mit einander, so schweigt er, weil er nicht weiter nöthig hat ihr zu gefallen.

Wenn die Kinder am Gesange Vergnügen finden, was macht er auf sie für Eindruck? Einen Eindruck der Behaglichkeit und des Vergnügens. Unter welchen Umständen bedienen sich die Wilden, die Negern, und das gemeine Volk der Musik? Wenn sie vergnügt sind. Welchen Gebrauch machen wir von dieser Kunst? Wir nehmen sie bey allen unsern Festen zu Hülfe, von welcher Art sie auch seyn mögen; die Musik muß sie beleben, muß sie verschönern, und ohne sie giebt es für uns keine Feste. Man trete in einen Assembleesaal, in dem Augenblicke da das Orchester zu spielen aufhört, und man

wird nicht wissen, was man aus der Menge müßiger Menschen machen soll, die unter einander herumgehen, sich bald zu suchen, bald zu fliehen scheinen. Vergebens werden die Verzierungen des Orts und andere Veranstaltungen zu erkennen geben, daß man hier zu einem öffentlichen Vergnügen zusammenkomme; das Ohr, das hier ein verdrüßliches Stillschweigen gewahr wird, widerspricht dem Zeugnisse der Augen; aber sobald das Orchester wieder anfängt, bekömmt alles ein neues Leben. Die Musik ist die Stimme des Vergnügens, und trägt das Gefühl desselben selbst zu Ceremonien über, die an und für sich traurig sind. Ein Leichenbegängniß wird ein sanftrührendes Schauspiel, wenn die Betrübniß durch den Reiz der Musik verschönert wird. Oboen, Clarinetten und Waldhörner geben den Zurüstungen des Krieges die Gestalt eines veranstalteten Festes, und verwandeln die Wuth der Schlacht in eine Art von Lustbarkeit.

Wenn uns nun die Musik blos zu einem angenehmen Endzwecke gegeben ist, wenn man sich ihrer bedient, um sich ein Vergnügen zu machen, und zu einer Zeit, wo man Vergnü-

gen

gen zu genießen im Stande ist, so ziehe ich daraus die Folgerung, daß die angenehmen Empfindungen der Seele auch diejenigen sind, nach welchen sich die Musik am meisten bequemt. Da ihre natürliche Wirkung Vergnügen ist, so wird sie auch das am besten ausdrücken können, was uns Vergnügen verursacht. Alles hingegen, was der Seele Gewalt anthut, was sie quält und unglücklich macht, kann die Musik nur unvollkommen ausdrücken. Diese gezwungene Anwendung entfernt sie zu sehr von ihrem natürlichen Geschäfte.

Vier.

Vierzehntes Kapitel.

Von der Verfassung, in der man am meisten geneigt ist zu singen.

Es ist nicht genug, daß ich gesagt habe, wie die Musik zu allen Festen gerufen wird, und dabey eine der nothwendigsten Rollen spielt; jetzt müssen wir auch sehen, unter welchen Umständen des gemeinen Lebens der Mensch maschinenmäßig und durch Instinct auf die ihm so natürliche Sprache des Gesanges verfällt. Es geschiehet, wenn er sich in einem ruhigen, glücklichen Zustande, oder wenigstens in einer so süssen Unruhe befindet, daß er mit seinem Zustande zufrieden ist.

Man fragt vielleicht nach dem Ursprunge der Schäferpoesie bey den Griechen; jener Poesie, die in einem Wettstreite der Flöte und des Gesanges bestand: dieser findet sich in dem geruhigen und unbeschäftigten Leben der Hirten in Sicilien. Sie waren frey von Sorgen der Dürftigkeit, lebten unter einem milden Himmels.

melsstriche, in den blühendsten Auen und Feldern, umringt mit den Wohlthaten der Natur, und hatten in diesem beglückten Zustande nichts zu fürchten, als das Leere und Einschläfernde eines geschäftlosen Lebens: sie besangen also dieß Leben selbst, und dann die Schönheiten der Natur, die vor ihren Augen ausgebreitet lagen; die Musik versüßte noch mehr ihre sorgenlose und frohe Lebensart.

Homer, Virgil, Horaz, Anakreon sagen uns, daß der Gesang und die Lyre die natürlichsten Mittel wären, Heiterkeit und Freude über eine Gesellschaft zu verbreiten, wo man sich mit Rosen kränzt, wo die niedlichsten Speisen und die ausgesuchtesten Weine den Geist zur Fröhlichkeit auffordern.

Jeder, der nicht auf Verlangen singt, sagt Aristoteles, *) singt auf Antrieb des Vergnügens.

Laßt uns jetzt die Zimmer besuchen, wo eine Gesellschaft von Frauenzimmern sich mit der

*) Arist. Problem.

der Nadel oder mit der Spindel beschäftigt. Frey von Sorgen und Kummer, mit einer Arbeit beschäftigt, die sie nicht ermüdet, suchen sie sich bey derselben zu erfreuen, und der Gesang leistet ihnen diesen angenehmen Dienst. Sie singen im Chore, alle in einem Tone, und der Reiz der Melodie läßt sie die Einförmigkeit ihrer Beschäftigung nicht bemerken; er verkürzt ihnen die Zeit.*)

Auch der Handwerksmann in seiner Werkstatt, wenn er von Sorgen frey ist, ruft den Gesang bey seiner Arbeit zu Hülfe, und erleichtert sich dieselbe durch ungekünstelte Töne: „Die „Natur," sagt Quintilian,**) „scheint uns „die Musik als ein Geschenk gegeben zu haben, „daß wir uns durch sie unsere Arbeiten erleich„tern sollen."

Diesen

*) Interea longum cantu solata laborem,
Arguto coniux percurrit pectine telas.
Virg. Georg.

**) Musicam natura ipsa videtur ad tolerandos facilius labores, velut muneri nobis dedisse. *Quint. Inst. Or.* l. 2.

Diesen ruhigen und glücklichen Verfassungen wollen wir nun andere, ganz verschiedene, entgegensetzen.

Nehmet einen Menschen, der sich nicht wohl befindet, und Schmerzen am Leibe hat; nehmet einen Stolzen, der an seiner Ehre gekränkt ist; einen Spieler, der alles verloren hat: fodert sie zum Singen auf, und sie werden euch antworten wie der Spieler des Regnard: „Ich singen? Dummkopf!“ Nichts ist wahrer als diese Antwort in einer solchen Lage.

Jedermann kennt die Fabel des Seifensieders und des Finanziers. Der Gesang des erstern zeugte von seiner Zufriedenheit, und störte seinen reichen Nachbar im Schlafe, der, wie la Fontaine sagt,

Ganz eingefaßt im Golde saß,
Sehr wenig sang, und weniger noch schlief.

Um diesem Gesange ein Ende zu machen, durfte der Seifensieder nur die Ruhe seines Gemüths verlieren.

Er grub das Geld im Keller ein,
Und seine Ruh zugleich;
Sang nun nicht mehr: Er hatte,
Was unser Leben voll von Sorg und Kummer macht.

Niemand hat gegen die Wahrheit dieser Verse je etwas eingewendet; sie wird durchgängig für ausgemacht angenommen. Wir wollen sie noch aus einem andern Gesichtspunkte betrachten.

Ein Mensch sucht die Einsamkeit, und man glaubt, daß er über den Verlust einer Gattinn, oder eines Freundes, in Verzweiflung sey. Auf einmal hört man ihn singen, und von dem Augenblicke an kann man wegen der Heftigkeit seiner Betrübniß außer Sorgen seyn, weil es gewiß ist, daß der Gesang sich nicht mit einer tiefen Traurigkeit verträgt. Er ist sicher keiner von den äußerst gerührten Menschen, die eine Aufforderung zum Gesange als eine Beleidigung ihres Kummers aufnehmen würden.

Die Gefangenen, sagt man, singen in ihrem Gefängnisse, und gleichwohl ist ihre Lage

weder glücklich noch angenehm. Man weiß aber auch, daß viele dieser Menschen so an die Laster und die darauf gesetzten Strafen gewöhnt sind, daß sie sich keinen Kummer darüber machen. Sie singen im Gefängnisse so, wie sie sich darinne betrinken, oder in der Liebe ausschweifen, wenn sie Gelegenheit dazu haben. Ist aber einer darunter, den seine Gefangenschaft niederschlägt, so wird man ihn schwerlich singen hören, und wenn auch alle die andern um ihn herum ihre Gesänge anstimmen.

Kommt man nun nicht natürlicher Weise auf die Gedanken, daß die Situationen, in denen der Mensch maschinenmäßig und durch Instinct auf Gesang verfällt, auch diejenigen sind, bey denen sich die Musik, als theatralische Nachahmung, am besten anwenden läßt? Sollte ihr Ausdruck dadurch nicht am meisten natürlich und wahr werden? Wir kommen nun zum wichtigsten und schwersten Kapitel dieses Werks. Es kommt darauf an, daß wir die verschiedenen Charaktere, deren die Musik fähig ist, richtig unterscheiden, und den Gebrauch

untersuchen, den der Mensch von ihr macht, erstlich, wenn er sich des Gesanges als einer natürlichen Sprache bedient, und zweytens, wenn er die Musik als eine nachahmende Kunst zu theatralischen Vorstellungen anwendet.

Funf.

Funfzehntes Kapitel.

Von den verschiedenen Charakteren der Musik; von ihrem natürlichen Gebrauche, und von ihrer nachahmenden Anwendung.

Die Charaktere der Musik können auf vier festgesetzt werden, unter welche sich alle die andern bringen lassen. Eine Musik ist entweder 1. zärtlich, oder 2. angenehm, oder 3. fröhlich, oder 4. feurig, stark und rauschend. Die Ordnung, in welche ich diese Charaktere stelle, ist gleichgültig; ich habe nur stufenweise von einem Ende zum andern gehen wollen. Jeder dieser Charaktere hat einen gewissen Umfang, in welchem er verschiedene ihm ähnliche Mittelcharaktere einschließt.

1. Zärtliche Musik.

Der Zustand, in welchem die Seele zärtlich gerührt ist, hat nichts schmerzhaftes; er entsteht zum öftern aus dem Gefühl der Glückseligkeit. Man empfindet Zärtlichkeit, wenn man an einen Freund, den man bald wiedersehen

wird, oder an eine Geliebte denkt, die man besitzt. Nichts ist in dergleichen Umständen natürlicher, als zu singen; es giebt wenig Liebhaber, wenig Freunde, die davon nicht eine süße Erfahrung gehabt hätten. Die zärtliche Musik wird sich sehr leicht zu ähnlichen Situationen auf dem Theater anwenden lassen.

Bisweilen entsteht Zärtlichkeit aus Schmerz. In diesem Falle muß man Acht haben, ob der Schmerz seine Quelle in irgend einer sanften Rührung der Seele hat, ob es ein angenehmer Schmerz ist, und bis zu welchem Grade er steigt.

Ein Liebhaber, der von seiner Geliebten entfernt ist, fühlt eine gewisse Traurigkeit und Schwermuth; seine Seele findet alles leer um sich herum. Ich glaube nicht, daß zärtliche Seelen mir widersprechen werden, wenn ich dieser Sitnation einige Annehmlichkeit zuschreibe: sie haben die Süßigkeit einer verliebten Unruhe empfunden, wenn durch sie die Gedanken hin und her getrieben werden; und diejenigen unter ihnen, welche die Musik lieben, haben sich ihrer gewiß, als eines sehr schicklichen

Linderungsmittels, in diesen Umständen bedient. So sind (um noch einmal die Sprache der Oper zu reden,) sogar die Quaalen der Liebe süß; das Vergnügen verbirgt sich unter dem Namen und dem Gewande des Schmerzes, so wie der süße Kern einiger Früchte unter einer bittern Schale. Die Liebe ist unter allen Leidenschaften am geschicktesten, lyrisch besungen zu werden. Die Dichter scheinen das auch gewußt zu haben. Der Grund dazu liegt ohne Zweifel darinne, daß die Liebe, selbst die unglückliche Liebe, doch immer etwas hat, was der Seele gefällt, wenn sie auch betrübt wird. Das Vergnügen ihrer Schmerzen wird, auf diese Weise, zu einem neuen Bande, das sie mit der Musik verknüpft.

Man bemerke, daß der glückliche und unglückliche Liebhaber in einem Tone singen können, wenn es der Ton der Zärtlichkeit ist. Sollte man nicht auf einen und denselben melodischen Rhythmus die Worte singen können:

Ich seh dich wieder: wie glücklich ist mein Schicksal!
Ich muß dich lassen: wie traurig ist mein Schicksal!

Die Musik hat ebenfalls auch keine bestimmte Manier, um die Zärtlichkeit einer Mutter von der Zärtlichkeit einer Geliebten oder eines Freundes zu unterscheiden. Der Gesang, der sich für die eine schickt, wird sich gleich gut für die beyden andern schicken, und das musikalische Gefühl wird die Regung der mütterlichen Zärtlichkeit mit den Regungen der Liebe für einerley nehmen.

Der Schmerz der Liebe kann so übermäßig seyn, daß er nichts Angenehmes mehr für die Seele hat, die ihn empfindet; alsdann geht er auch die zärtliche Musik nichts mehr an. Rance, der seine Geliebte suchte, und ihren blutig entstellten Körper fand, hatte gewiß weder Lust noch Vermögen zu singen. Ein tiefer Schmerz ist stumm, sagt Seneca. Dieser Ausspruch ist noch wahrer beym Gesange, als bey der Rede. In dieser Situation des Rance würde demnach eine zärtliche Musik auf dem Theater sehr widersinnig seyn.

Zärtlichkeit ist also der erste Charakter der Musik. Seine natürliche Anwendung findet bey allen rührenden Situationen statt, und so

auch

auch sein nachahmender Gebrauch. Einerley Musik drückt gleich gut alle Arten der Zärtlichkeit aus. In dem weitern Umfange dieses Charakters ist auch eine süße Schwermuth begriffen, weil sie nahe an die Zärtlichkeit gränzt.

2. Angenehme Musik.

Die angenehme Musik ist, dem melodischen Gange nach, der zärtlichen Musik ziemlich gleich; sie ist nur durch die Bewegung von ihr unterschieden, welche ein wenig lebhafter zu seyn pflegt.

Die angenehme Musik verträgt sich am besten mit einer ruhigen Seele, die nichts von Leidenschaft empfindet. In diesem Tone wird Tityrus singen, wenn er im Schatten eines Baumes*) liegt; so werden alle die Menschen singen, die das Glück der Sorglosigkeit empfinden. Der Tact ihrer Gesänge darf so gar geschwind nicht seyn, weil er nicht zu ihrer Situation passen würde. Sie haben für nichts weiter zu sorgen, als daß sie nicht für Unthä-

 tigkeit

*) Recubans sub tegmine fagi.

tigkeit einschlafen, und das erhalten sie durch angenehme Musik. Eine von den Verwandtschaften dieses Charakters ist das zärtliche, oder empfindsame Angenehme, l'amoroso. Dieser Tityrus, der vorher, sorgen- und so zu sagen gedankenlos, blos angenehm sang, wird sich ein wenig dem Zärtlichen nähern, wenn er sich der Galathee erinnert, die er ehemals liebte. Dieß geschwächte Gefühl, das nur noch in der Erinnerung da ist, gleicht dem sich verlierenden Laute eines absterbenden Tons. Der angenehme Gesang entlehnt auch bisweilen etwas von der Fröhlichkeit. Da er zwischen dieser und der Zärtlichkeit mitten inne steht, so geht er bald zu einer, bald zu der andern über; er vergrößert sein Gebiete dadurch, daß er etwas von jener ihrem an sich zieht.

Annehmlichkeit ist also der zweyte Charakter der Musik, eigentlich bey einer ruhigen Seele, aber auch durch Ausdehnung bey gemilderten Leidenschaften anwendbar. Zu gesellschaftlichen und galanten Liedern schickt sich diese Musikart am besten; ihr metaphorischer und nachahmender Gebrauch findet bey allem statt, was sanft, heiter und reizend ist.

3. Fröhliche Musik.

Ein fröhlicher Mensch singt fröhlich. Indeß ist er so zu singen eben so wenig gezwungen, als ein ruhiger, sorgenloser Mensch gezwungen ist, angenehme Gesänge hören zu lassen. Der Gesang ist nicht so sehr natürliche Sprache, daß der Mensch, der sich desselben bedient, ihn immer seiner Situation genau anpassen müsse. Man würde sich an ein sehr betrügliches Merkmal halten, wenn man nach dem Gesange zweyer Menschen entscheiden wollte, welcher von beyden der fröhlichste sey. Alle diese vielleicht geringscheinende, aber nöthige Bemerkungen dienen das zu bestätigen, was ich gleich Anfangs gesagt habe, daß die vornehmste Wirkung der Musik ein blos sinnliches Gefühl ist. Ein fröhlicher Mensch kann demnach zärtliche Töne vorbringen, ohne etwas davon zu empfinden; aber ich zweifle, daß es auch umgekehrt möglich sey. Ein sehr gerührter Mensch wird nie Töne der Freude von sich hören lassen. Der philosophische Leser mag dem Grunde dieser seltsamen Erscheinung nachspüren, die ich ihm als eine sehr genau bemerkte Sache geben kann.

In

In der nachahmenden theatralischen Anwendung ist die eigentlich fröhliche Musik auch zu keinen andern als fröhlichen Gegenständen zu brauchen. Das Zärtliche in der Musik kann auch für traurig gelten, weil beyde Charaktere eine nahe Verwandtschaft mit einander haben. Ein fröhlicher Tambourin aber, oder eine fröhliche Allemande können unter allen Umständen für nichts anders als fröhlich gehalten werden; mehr oder weniger wird der ganze Unterschied seyn. Insgemein ist ein Stück um so viel fröhlicher, als es lebhafter ist; indeß müssen auch die Tonart und der Schwung der Melodie das Ihrige zur Bestimmung dieses Charakters beytragen. Manches Stück bleibt frostig und unbelebt, wenn man es auch noch so geschwind vorträgt: es ist ein unvermögender Mann, den man mit Ungestüm fortschleppt; er geht geschwind, aber er rührt die Beine nicht.

Die Fröhlichkeit ist demnach der bestimmteste und kennbarste Charakter, den wir in der Musik antreffen; er ist es, in welchem man sich am wenigsten irren kann; es findet dabey kein so von ohngefähr statt. Dieser Charakter ist es auch, gegen den der große Hause am

empfind-

empfindlichsten ist. Ein Mensch, der die Musik wenig oder gar nicht liebt, widersetzt sich dem Eindrucke einer fröhlichen Musik nicht. Eine langsame, starke, traurige, ernsthafte Musik wird man bald überdrüßig; aber lange und mit Vergnügen hört man sie an, wenn sie fröhlich ist. Man merke indeß dabey an, daß die Fröhlichkeit der Musik nicht mit dem Lachen einerley sey. Dieser Anmerkung gebühret ein ansehnlicher Platz in der Poetik der singenden Komödie.

Fröhlichkeit ist der dritte Charakter der Musik, sowohl in der Natur, als in der Nachahmung, der sich hauptsächlich nur an fröhliche Situationen hält.

4. Starke, feurige, rauschende Musik.

Durch starke Musik verstehe ich diejenige, die eine Art von Entschlossenheit, Kraft und Kühnheit an sich hat; welche insgemein durch punctirte und gestoßene Noten hervorgebracht wird, die sodann einen kräftigen und stärkern Vortrag fodern. Diese Musik thut nie grössere Wirkung, als wenn sie von einem starken

Or-

Orchester vorgetragen wird; man kann sie daher als eine Gattung der rauschenden Musik betrachten.

Die Beyworte stark, feurig, rauschend, geben zu erkennen, daß diese Musik sich nicht für eine einzelne Stimme schicke; der Mensch, der zu seinem Vergnügen für sich allein singt, macht daher von ihr am wenigsten Gebrauch; und wenn er sich ja bisweilen mit ihr abgiebt, so treibt ihn mehr sein Gedächtniß als der Geschmack dazu an.

Der Charakter, von dem ich jetzt rede, hat wenig bestimmten Ausdruck; der Sinn, den Verstand und Nachdenken aus dem musikalischen Gefühle herausziehen, ist so schwankend, daß er mit gleichem Glücke auf ganz verschiedene Gegenstände angewandt werden kann. Ich will einige Beyspiele geben.

Der Klang der Queerpfeifen, vom Schalle der Trommel unterstützt, erregt bey Schlachten, und bey allen kriegerischen Vorstellungen, ein martialisches Feuer. Eben dieses Getöse wird groß und feyerlich zu Versailles, wenn der König in die Kapelle geht; es erhebt die Majestät

jestät des Monarchen, und vermehrt den sinnlichen Eindrück seiner Hoheit. Diese oder jene Symphonie drückt ein Kriegsgetümmel auf dem Schauplatze aus: verlangt man, daß sie etwas ganz anderes ausdrücken soll? Weder der Zuschauer, noch die Musik dürfen sichs etwas kosten lassen. Man verändere nur die Situation, die Decorationen und die Vorstellung. Wir haben oben gehört, daß die Symphonie zum Pygmalion, unter einem Donnerwetter aufgeführt, ein redendes Gemälde desselben ward. Dieß Beyspiel macht mehrere überflüßig.

Der Leser ist vielleicht weit entfernt alles zu vermuthen, was auf die Unbestimmtheit dieser Musikgattung, auf ihren biegsamen und veränderlichen Charakter ankommt. Vermittelst dieser Eigenschaft lassen sich alle Probleme auflösen, die ohne sie unauflöslich wären. Mit Hülfe dieser Musik, die nichts auf eine bestimmte Weise sagt, läßt sich am Ende alles ausdrücken, alles, was sich dem musikalischen Ausdrucke zu widersetzen scheint. [19])

Wir

[19]) In dieser Bemerkung des Verfassers scheint eine große Wahrheit verborgen zu liegen, die, auf

Wir wollen nun wieder zurückkehren, und noch einmal wiederholen, was wir gesagt haben. Je leichter sich eine Empfindung in der Natur mit dem Gesange vereinigt, desto leichter, und mit so viel mehr Wahrheit kann die theatralische Nachahmung durch Gesang dieselbe ausdrücken. Jener Spieler aber, in Verzweiflung über den Verlust seines Vermögens, kann in der Natur nicht singen: wie würde man ihn denn auf dem Theater singen lassen? Was für einen Charakter würde man zu einer Situation wählen, die, außer der Nachahmung, sich ganz von der Musik entfernt?

Eben

auf die heut zu Tage so sehr zur Mode gewordenen Bravurarien angewandt, ihnen, so zu sagen, einen Paßirzettel ertheilt, den sie von der strengen ausdruckfodernden Vernunft nicht so leicht erhalten würden. Mißbrauch bleibt es demohngeachtet immer noch, wenn nicht blos Texte, die keines bestimmten Ausdrucks in der Musik fähig sind, sondern auch solche, die füglich zu den vom Verfasser vorher beschriebenen Charakteren gezogen werden können, dazu genommen werden.

Eben dieser starke, feurige und rauschende Charakter wird es seyn. Mit einer beschleunigten Bewegung, mit einer von vielem Getöse der Instrumente begleiteten Melodie wird man die Verzweiflung dieses Unglücklichen reden lassen. Wenn die erste Raserey vorbey ist, wenn er über das Schreckliche seines Zustandes einige traurige und kränkende Betrachtungen anstellt, dann wird man sich jenes ernsthaften Charakters bedienen, den ich mit zur rauschenden Musik gerechnet habe; jener punctirten und abgestoßenen Noten, deren Vortrag rauh und stark ist.

Ich habe gesagt, daß unter allen Leidenschaften die Liebe am meisten lyrisch sey; aus eben dem Grunde ist es der Haß am wenigsten; je mehr er die Seele durch die Heftigkeit seiner Anfälle, in der Natur, quält, desto antilyrischer ist er: denn wer wird in der Wuth des Zorns wohl singen? Man muß es demnach, auf dem Theater, mit der rasenden Medea eben so machen, wie wir es jetzt mit dem in Verzweiflung gerathenen Beverley gemacht haben. Man muß eine schnelle Bewegung nehmen, das Orchester und die Singstimme alle Kraft anwen-

den lassen. Ist die heftigste Raserey vorbey, und tritt nun ein finsterer, mit sich berathschlagender Haß an die Stelle, so bieten sich die abgestoßenen Noten aufs neue als ein Mittel des Ausdrucks an. Der Leser sieht in diesem Beyspiele, wie ein Monolog des Beverley oder der Medea einerley musikalische Behandlung verträgt. Ich will diese Wahrheit durch neue Beweise und neue Beyspiele bestätigen, wenn ich vom Style und der declamatorischen Nachahmung reden werde.

Starke, feurige, rauschende Musik ist der vierte Charakter derselben. Sie paßt in der Natur zu keinem Zustande der Seele; auf dem Theater aber verträgt sie sich mit allen heftigen Situationen stürmischer Leidenschaften.

Dieß Kapitel faßt alles in sich, was über die Kunst im Ganzen gesagt werden kann. Wenn meine Lehren etwas weitschweifig geworden sind, so kömmt es nur auf den Leser an, sie auf eine kürzere Vorstellung zurückzuführen. Vier Kunstworte würden ihm fast eben so viel gesagt

gesagt haben: Largo, Andante, Allegro, Presto; darauf bezieht sich alles Vorhergesagte. So liegen bisweilen in den Benennungen einer Kunst die tiefsten Geheimnisse verborgen.

Sechzehntes Kapitel.

Fernere Anmerkungen über die starke, feurige und rauschende Musik.

Will man noch deutlicher einsehen, wie schwankend und unbestimmt der Ausdruck der starken und rauschenden Musik ist, so kann man sich durch Erfahrung überzeugen. Man nehme dieser Musik den Commentar der Worte, und das Geräusch, das sie begleitet; man bringe sie auf die bloße Melodie, nicht eben ohne Instrumente, aber doch ohne Geräusch gesungen zurück: man frage sodann diese Melodie; man höre, was der Ausdruck, der ihr eigen und anhängend ist, sagt. Ich lasse dem Erfahrensten in der Musik die Wahl einer französischen, italiänischen oder deutschen Arie, die ihm Zorn und Wuth am besten auszudrücken scheint: ich versichere im Voraus, daß sie ihren ganzen Ausdruck verlieren wird, wenn man ihr das Zufällige der Worte und des Geräusches nimmt. Der Ritter Gluck hat diese Wahrheit eingesehen, oder wenigstens gefühlt. Läßt sich ein Componist wohl einfallen, eine ganze Arie hindurch

durch die Stimme eines einzigen Sängers mit sechzig Instrumenten kämpfen zu lassen, die alles anwenden, um sie zu verdecken und zu ersticken? Gleichwohl hat Gluck das gethan, um den Zorn des Achilles auszudrücken. Es sey nun Nachdenken, oder Genie; seine Gedanken waren unstreitig folgende: „Ich habe den Zorn „des heftigsten Mannes zu schildern: wie kann „ich den Gesang bis zu dieser Situation erheben? Der Zorn ist eine Leidenschaft, die nicht „singt. Ich will eine auffallende, und, wenn „es möglich ist, schreckhafte Instrumentalmusik mit dem ganzen Orchester machen. Die „Bethörung wird sich leicht auf meinen Helden „übertragen lassen, und der Zuschauer, der das „Getöse des Orchesters hört, wird glauben, daß „seine hundert Stimmen die Stimme des Achilles sind.“ Man weiß, ob es dem Ritter Gluck mit diesem Verfahren gelungen ist. Diese Vorstellung der Wuth des Achilles hat vielleicht keinen einzigen Tadler gehabt. Man versuche es, einen andern zornigen Gesang an die Stelle zu setzen, der weniger Geräusch macht, und man wird sehen, wie viel dabey verloren geht. Noch mehr: die Arie des zornigen Achilles, von der Situation und den Worten

 getrennt,

getrennt, von einigen wenigen Instrumenten aufgeführt, wird nichts seyn, als ein kühner und trotziger Soldatenmarsch. Ich sage das weder zum Nachtheile des Stücks, noch des Componisten. Was kann er dafür, daß der Charakter seiner Melodie durch veränderte Umstände geschwächt und entstellt werden kann? er hat ihr doch alles gegeben, was sie zur Situation passend machen konnte; er hat mit diesem Gesange die größte mögliche Wirkung hervorgebracht; er hat den Zorn da sichtbar gemacht, wo er nicht war. Laßt uns dieß Zauberstück nachahmen, anstatt es zu tadeln.

Um diese Erfahrung noch weiter zu treiben, versuche man es mit frölichen, angenehmen und zärtlichen Arien. Wenn die Melodie derselben, ohne Worte, selbst ohne Begleitung immer dasselbe bleibt; wenn sie ihren zärtlichen, angenehmen, fröhlichen Charakter behält: so wird der Unterschied, den ich zwischen diesen Charakteren gemacht habe, unwidersprechlich.

Ein anderer Unterschied, den ich hier bemerken lasse, und den das oben gegebene Beyspiel in volles Licht setzt, ist, daß wenn man unter eine gemalte oder gezeichnete Figur, in der kein Zorn aus-

gedrückt wäre, die Worte, der Zorn des Achilles, schreiben wollte, man ganz gewiß eine Unwahrheit schriebe, die weder den Verstand noch die Augen blenden würde. In der Musik, die keinen bestimmten Ausdruck für den Zorn hat, wählt ein Mann von Genie eine Melodie, die das verlangte Wunder zu thun im Stande ist; er sagt zu dieser erfundenen Melodie: „Werde der Dollmetscher des Zorns!“ Das Wunder erfolgt; jeder Zuhörer glaubt daran, und fühlt sich, so zu sagen, von der Leidenschaft durchdrungen, die der Componist hat ausdrücken wollen.

Welches sind nun die Mittel, die eine so erstaunenswürdige Täuschung hervorbringen? Hier sind sie.

Jede starke und heftige Melodie, mit grossem Geräusche der Instrumente ausgeführt, erregt eine gewisse schwankende Erschütterung, eine unbestimmte Empfindung, und einen gewissen Tumult in unsern innern Sinnen. Der Verstand, beschäftigt mit diesem Gefühle, findet mit dem Zorne ohngefähr folgende Verhältnisse: 1) Den Tumult der Gedanken, welchen

der Tumult der Töne so ziemlich abbildet. 2) Der Zorn beschleunigt die Bewegung des Bluts, und verdoppelt die Pulsschläge: eben so beschleunigt der Tact, welcher der Puls der Musik ist, seinen Gang, und verdoppelt seinen Schritt. 3) Der Zorn schreyt sehr laut; eben so verstärkt der Sänger, in einer wütenden Arie, die Stimme; nicht als ob er den inarticulirten Accent des Zorns nachahmen wollte, sondern so wie die Instrumente den Ton verstärken, die kein Geschrey nachahmen.

Man setze zu diesen Mitteln der Nachahmung noch die Gesten, den Blick, den Gang des Schauspielers, die Worte, deren Inhalt Zorn ist, so begreift man, wie der Zuschauer der Täuschung so vieler Nebendinge endlich nachgeben müsse.

Die Anwendung einer und derselben Musik zu verschiedenen Charakteren ist nicht von allen ohne Unterschied zu verstehen. Aus einer zärtlichen oder angenehmen Melodie kann man nie eine zornige machen; es findet sich hier keine Aehnlichkeit. Die Charaktere der Musik, die einen bestimmten Ausdruck haben, können wohl

über die Gränze ausgedehnt, aber nicht zu widersprechenden Gegenständen angewandt werden. Aus eben dem Grunde läßt die Musik, deren Ausdruck weniger bestimmt ist, eine mannichfaltigere Anwendung zu. Sie ist, so zu sagen, mit denen Menschen in einerley Falle, die keinen eigenthümlichen Charakter haben; diesen ist es am leichtesten, einen anzunehmen, wie sie durch Umstände dazu veranlaßt worden.

Unsere Soldatenmärsche vollenden endlich den Beweis dessen, was ich gesagt habe: sie sind feurig, lärmend und hüpfend. Der Marsch zum Angriffe, der zu Mord und Todschlag das Signal giebt, ist ein Contretanz. Man frage unsere Soldaten, ob dieser Marsch, wenn er im Anfange einer Schlacht mit allem Geräusch und Lärmen kriegerischer Instrumente gespielt wird, Lust zum Tanzen macht; ob sein eigenthümlicher Charakter nicht verschwindet, und sich in den verliert, den er zufälligerweise bekommt. Aber, wird man sagen, die Umstände sind es, welche den Eindruck bestimmen, den ein musikalisches Stück machen soll. Nun wohlan! Ist es nicht auf dem Theater das Nämliche? Wenn ihr mich für eine der Personen,

die zur Verzweiflung gebracht ist, eingenommen habt, glaubt ihr nicht, daß ich sehr geneigt bin, in dem, was sie singt, den Ausdruck der Verzweiflung zu finden?

Als ich zuerst die vier vornehmsten Charaktere der Musik, ihre eigenthümliche und ausgedehnte Anwendung entdeckte, glaubte ich, daß noch niemand vor mir diese Entdeckung gemacht habe; ich habe sie aber, nach der Zeit, mit einigen kleinen Abweichungen, bey den Alten gefunden.

Der Abbe le Batteux sagt in den Anmerkungen zur Poetik des Aristoteles: „Die Philosophen theilten die Musik, in Beziehung „auf ihre Wirkungen, in drey Gattungen, in „ruhige, muntere und enthusiastische Musik. Die erste hatte einen ernsthaften Gesang, „in einer gemäßigten Bewegung; man nannte „ihn daher moralisch oder ethisch. Der „zweyte war lebhafter, und schickte sich für die „Leidenschaften. Der dritte bemächtigte sich „der Seele, und riß sie in Trunkenheit hin.“

„Die

„Die Musik beruhet auf drey Gründen,“ sagt Plutarch: *): „auf der Fröhlichkeit, der „Betrübniß, und dem Enthusiasmus.“

„Die Musik theilt sich in drey Arten: in „betrübte, fröhliche und ruhige.“ (Aristides Quintil.)

Euclides setzt ebenfalls drey Charaktere der Melodie fest: der eine erhebt die Seele, der andere entnervt sie, der dritte beruhigt sie.

Rechnete vielleicht Plutarch, dessen Abtheilungen der Musik die Fröhlichkeit, die Betrübniß und der Enthusiasmus sind, alles Langsame und Rührende zum Betrübten? Dies schiene mir nicht richtig; denn ein über sein Glück entzückter Liebhaber singt auch in einem empfindsamen und rührenden Tone.

Der Unterschied, den der griechische Musiklehrer Aristides Quintilianus macht, bezieht sich auf die drey Worte Adagio, Andante, Allegro. Er hält das Adagio mehr für traurig,

*) Sympos. quaest. 5.

traurig, als für zärtlich; ich bin in diesem Stück nicht einerley Meynung mit ihm. Das Andante ist zum Ausdruck der Zufriedenheit, oder solcher süßen Aufwallungen geschickt, die den Begriff der Ruhe nicht aufheben. Das Allegro drückt Fröhlichkeit aus, wie der Name desselben zu erkennen giebt. Da Aristides Quintilianus der enthusiastischen Musik keine Erwähnung thut, sollte er wohl, mit mir, bemerkt haben, daß das Allegro enthusiastisch wird, so bald man eine lärmende Begleitung und eine bestimmte Nachahmung damit verbindet?

Sieb.

Siebzehntes Kapitel.

Vom Styl in der Musik.

Wir wollen den Styl in zweyerley Gestalt betrachten, in der Composition, und in der Ausführung.

Vom Styl in der Composition.

Das Wort Styl, wenn man es auf die Sprache anwendet, bedeutet die Art sich auszudrücken und zu schreiben. Er ordnet die Folge und den Gang der Gedanken, bestimmt die, die ausgedehnt, zusammengedrängt oder gar unterdrückt werden müssen; er wählt die Worte, die Redensarten, und stellt sie in Ordnung.

Der Styl vermag in der Beredtsamkeit und in der Poesie so viel, daß man ein im Grunde trockenes Werk gern liest, und dagegen ein anderes von wichtigerm Inhalte ungelesen läßt. Cicero nennt den Styl optimum, ac praestantissimum dicendi effectorem, ac magistrum, den besten und vorzüglichsten Lehrer der Kunst zu reden. Dionysius von Hali-

Halicarnaß schreibt der Stellung der Worte eine Art von übernatürlicher Gewalt zu, welche den Styl auf tausenderley Art verändert. Er vergleicht diese Gewalt des Styls mit der Gewalt der Minerve in der Odyssee, die den Ulysses bald als Jüngling, bald als Greis, jetzt in liebenswürdiger und hernach wieder in häßlicher Gestalt zum Vorschein kommen läßt.

Die Musik ist eine Sprache. Diese Sprache hat ihre Elemente, die Töne; sie hat ihre Phrasen, die bald länger, bald kürzer sind. Nicht blos die Nothwendigkeit, der singenden Stimme gewisse Augenblicke der Ruhe zu gestatten, hat jene Unterbrechungen und Einschnitte zwischen den musikalischen Phrasen eingeführt, sondern die Natur der Kunst selbst führt darauf. Nach dieser Reihe melodischer Töne erwartet das Ohr noch etwas; nach jener andern erwartet es nichts weiter.

Das Verdienst des Styls in der Musik, so wie in der Beredtsamkeit, bestehet darinne, daß er die Gedanken wohl zu ordnen, von einander abhängig zu machen, an einem Orte ins Enge zu ziehen, und am andern auszudehnen weiß.

Der

Der andere Theil des Styls, der sich in der Beredtsamkeit mit der Stellung der Worte beschäftigt, hat in Ansehung der Klänge bey der Musik nicht statt. Wenn der Gesang einmal da ist, so hat jeder Ton seinen bestimmten Platz. Ein Beyspiel wird es deutlich machen:

Ich ziehe den Tod der Sklaverey vor.

Der Redner oder der Schriftsteller kann diesen Gedanken auf vielerley Art sagen:

Ich will lieber todt seyn, als ein Sklav.

Der Tod schreckt mich weniger als die Sklaverey.

Die Sklaverey ist mir fürchterlicher als der Tod.

Aber so ist es nicht mit der Musik. Wenn man die Ordnung der Klänge einer musikalischen Phrase so unter einander verwechseln wollte, daß der dritte Ton an die Stelle des ersten käme u. s. w. so würde man nicht die geringste Spur des ersten Gesanges wieder finden. Wo mag dieser Unterschied wohl herkommen? Daher, daß die Worte nur conventionelle Zeichen der Dinge sind, und daß, da sich zu diesen Worten

ten und Ausdrücken viel andere gleichbedeutende finden, sie mit diesen leicht vertauscht werden können: aber die Töne der Musik sind nicht Zeichen, die den Gesang nur vorstellen, sie sind der Gesang selbst. Was thut man, wenn man eine melodische Phrase erfindet? Man ordnet die Töne auf diese oder jene Art; ist nun der Gesang einmal bestimmt, so ist es die Ordnung der Töne auch.

Es folgt daraus, daß man in der Musik seine Gedanken nie dunkel ausdrücken könne. Man singt, man schreibt die Töne auf, die man im Kopfe hat: diese Töne sind nicht der Ausdruck der Sache; sie sind die Sache selbst. Der Schriftsteller aber, der unter Worten und Phrasen die Wahl hat, drückt sich nicht deutlich aus, wenn er nicht die genau trifft, die sich zu seinem Gedanken schicken: er sagt weiß, wenn er schwarz denkt. Der uneigentliche Ausdruck ist im Schreiben sehr gewöhnlich.

Auf eine einzige Art ist es möglich, seine Gedanken in der Musik dunkel zu sagen: wenn man sie durch die Harmonie erstickt. Wenn zwanzig Instrumente zwanzig, einander durch-

kreu-

kreuzende Melodien zugleich spielen, so verdunkelt eine die andere, und man versteht keine deutlich. Diese Dunkelheit rührt von der Vermischung vieler Stimmen her, die alle zugleich reden, und nicht einerley Sache sagen. Es bezieht sich daher das, was man Kunst zu schreiben in der Musik nennt, blos auf die Harmonie: sie besteht in einer geschickten Stellung der Füllstimmen gegen den Gesang, so daß sie ihn immer hervorstechen lassen und verschönern.

Ich will im Vorbeygehen anmerken, daß man unter dem Worte Styl in der Musik eigentlich die Kunst eine Melodie zu componiren verstehe, und daß, da jede Melodie nur eine einzige Anordnung der Töne zuläßt, man die Kunst zu schreiben auf die Harmonie beziehe, weil sie die Freyheit hat, die Töne auf verschiedene Art anders zu ordnen. Man sagt nicht Styl der Harmonie, weil in der Harmonie, für sich allein genommen, wenig Ausdruck und Charakter liegt.

Der Styl in der Composition ist demnach die melodische Anordnung der Töne, oder die Art, durch Töne Gesang hervorzubringen.

Vom Style in der Ausführung.

Wie kommt es, daß man von einem vortrefflichen Sänger, von einem berühmten Instrumentisten sagt, er hat einen unvergleichlichen Styl; da man es doch von keinem Redner, der eine Rede hält, von keinem Schauspieler, der eine Rolle declamirt, sagen wird?

Es ist schwer, die Ursache davon anzugeben. Sie sey nun welche sie wolle, so ist es doch gewiß, daß die Kunst der Ausführung in der Musik große Schwierigkeiten hat, weil sie eine unendliche Mannichfaltigkeit zuläßt. Man dürfte beynahe sagen, daß nicht zween Töne auf einander folgen könnten, deren Eigenschaft nicht verschieden wäre. Der Ausführende in der Musik hat demnach stets Contrast gegen Contrast vor sich. Man nehme noch hinzu, daß ein geschickter Ausführer sich nicht immer sklavisch an die vom Componisten vorgeschriebenen Noten bindet. [20]) Hier ziert er die Melodie durch

[20]) Der Verfasser wird das doch wohl nur von der Hauptperson bey der Ausführung eines musikalischen Stücks, z. E. vom Sänger, wenn

durch Zusatz aus, dort führt er sie auf wenigere Noten zurück; er setzt in der Dauer der Zeit einer Note zu, was er der andern abnimmt; und durch diese Veränderungen macht er sich gewissermaßen zum Eigenthümer und Schöpfer dessen, was er vorträgt.

Als man den Demosthenes fragte, welches das erste Stück der Beredtsamkeit sey, gab er zur Antwort: die Declamation; und das zweyte? — die Declamation; und das dritte? — die Declamation. Was soll ich nun wohl von der musikalischen Ausführung sagen? Sie thut mehr zur Musik, als die Declamation zur Poesie und zur Beredtsamkeit. Man sage Verse oder eine Rede schlecht her: was geht dadurch verloren? Der Wohlklang, der leidenschaftliche Ton, wenn sie dessen fähig sind; die Gedanken aber legen die Worte, lebendige Zeichen derselben, noch immer deutlich

wenn es eine Arie ist, verstanden haben wollen: denn den bloßen Ripienisten kann diese Freyheit nicht zugestanden werden, wie bekannt ist; diese können sich nie zu streng an die vorgeschriebenen Noten halten.

genug an den Tag. Sie zeigen sogar das leidenschaftliche Gefühl des Schriftstellers an, wenn auch der Declamator den Ton nicht zu treffen weiß. Da hingegen die Töne der Musik nichts an sich selbst, und ohne Bedeutung sind, so müssen sie dieselbe blos durch das Abstechende, das der Vortrag unter sie bringt, erhalten. Wenn man ihnen dies einzige Mittel, sich auszudrücken nimmt, so bleiben sie stumm und unbelebt. Man ziehe doch einen Sinn aus der Tonleiter, wenn sie ein Schulknabe absingt. Wer ist wohl genug Musikus, oder so wenig Musikus, der sich von einem schlecht aufgeführten Stücke ein Urtheil zu fällen getraute?

Aus diesem Mangel an innerm Werthe folgt nun die Nothwendigkeit, zu welcher die Kunst verpflichtet ist, Mannichfaltigkeit in den Vortrag zu bringen, und nicht zween Töne einander vollkommen ähnlich zu lassen. Welcher Unterschied zwischen dem Gesange und der Rede! Die Worte haben nicht allein ihre festgesetzte Bedeutung, sondern auch ihre natürlichen Eigenschaften. Sie sind rauh oder sanft, schwerfällig oder leicht. Unter den Buchstaben des Alphabets ist einer hart, der andere weich. Man

finde

finde nun einmal diese Verschiedenheit unter den Klängen der Tonleiter. c, einzeln für sich genommen, ist dem d, dem e, dem f, in allem gleich; selbst der Unterschied der Höhe und Tiefe kommt nicht eher in Betrachtung, als wenn sie melodisch auf einander folgen, oder harmonisch übereinander gestellt werden. Da nun alle Elemente der musikalischen Sprache nichts, und ohne Charakter sind, so muß man ihnen Form und Bedeutung dadurch geben, daß man sie auf tausenderley verschiedene Art vorträgt. Der Styl des Ausführers ist der Werkmeister dieses schöpferischen Vortrages. Er setzt alle Augenblicke das Starke dem Schwachen, das Helle dem Gedämpften, das Geschleifte dem Abgestoßenen entgegen; sonst überladet er die Melodie mit einem leeren Geräusche, oder das Ohr kann nichts davon begreifen.

Die Sprache gebraucht, eben so wie die Musik, bisweilen Klänge, die weder Bedeutung noch Charakter haben; um ihnen einen bestimmten Sinn zu geben, hat man kein ander Mittel, als einen gewissen bestimmten Ton mit ihnen zu verbinden. Der Ausruf Ach! ist einer von diesen Klängen, die für sich nichts sind;

durch den damit verbundenen Ton der Stimme aber drückt er bald Schmerz, bald Freude, bald Erstaunen, bald Zärtlichkeit, bald Bewunderung u. s. w. aus. Eben das thut die Musik: sie accentuirt nicht allein, nach ihrer Art, melodisch; sondern sie legt auch den Klängen rhythmisch einen Ausdruck bey, wodurch sie des Ausdrucks fähig werden. Der Componist und der Ausführer vereinigen zu einerley Endzweck die ganze Zauberkraft ihres Styls: der eine, als Pygmalion, bildet die Statue; der andere, als Amor, berührt sie, und läßt sie sprechen.

Achtzehntes Kapitel.

Von dem, was die declamatorische Nachahmung zum musikalischen Style beyträgt.

Gemeiniglich singt man am Pulte nicht so wie auf dem Theater. Worauf kommt es bey dieser verschiedenen Art zu singen an? Welches sind die Charaktere der Musik, bey denen dieser Unterschied am meisten zu beobachten ist? Dieß soll nun im gegenwärtigen Kapitel untersucht werden.

Am Pulte giebt man der Musik nur ihren natürlichen Ausdruck, der ihrem Style am eigentlichsten zukommt, und ihn zu dem macht, was er ist. Man trennt den declamatorischen Ausdruck davon; als welcher, zur Vorstellung auf dem Theater gehörig, und da nicht gefordert wird, wo kein Theater ist. Eine Arie, die vom Schauplatze ans Pult gebracht wird, befindet sich mit dem Sänger in gleichem Falle: er legt seinen Theaterhabit ab, und zeigt sich in der gewöhnlichen Kleidung. Worinne besteht aber der Schmuck, den der Gesang von der De-

clamation entlehnt? In Veränderung der Stimme, in den Gesten, und dem Ausdrucke des Gesichts. Die beyden letzten Stücke gehören ganz zur Schaubühne, und ich habe nicht nöthig weiter davon zu reden. Von der Veränderung der Stimme aber muß ich noch ein Paar Worte sagen, da sie von der Melodie nicht so unabhängig ist.

Man singt nicht so wie man redet. Die Stimme wird in beyden Fällen nicht auf einerley Art durch den Mund hervorgebracht. Der Gesang fodert homogene Töne, die auf einerley Art in der Kehle gebildet werden. Die Declamation bindet sich weniger daran; sie erlaubt den Leidenschaften den Ton der Stimme auf mancherley Weise zu verändern, um ihn ausdrückend zu machen. Der Sänger muß den seinigen immer wohlklingend erhalten, und hat eben so wenig als die Instrumente die Erlaubniß, rauhe und kratzende Töne vorzubringen, um etwas Wildes und Aengstliches dadurch auszudrücken. Auf der lyrischen Schaubühne, wo Gesang und Declamation sich vereinigen, muß es die Stimme von beyden Theilen auch thun, und eine sich nach der andern bequemen. Die

Musik läßt hier einige Veränderung im Tone der Stimme zu; der Sänger macht sie bey verschiedenen Gelegenheiten weniger wohlklingend, und mehr declamatorisch. Er übertreibt auch den natürlichen Ausdruck des Gesanges, um ihn mit den Gesten, den Blicken, den Bewegungen, die er macht, übereinstimmend zu machen. Er legt mehr Nachdruck, mehr Leidenschaft in eine Melodie, wenn er sie auf dem Theater singt, als wenn er eben dieselbe im Concert vorträgt. Dieß ist der Einfluß der Declamation auf den Gesang. Aber nicht alle Charaktere des Gesanges bequemen sich zu diesem von einer andern Kunst entlehnten Ausdrucke: eine angenehme, eine zärtliche Arie werden am Pulte eben so gesungen, wie auf dem Theater. Ueber Arien aber, die einen feurigen und rauschenden Charakter haben, herrscht die Declamation freyer und unumschränkter; da sie hier keine so festgesetzte Bedeutung findet, als bey den andern, so kann sie ihnen desto eher eine zufällige und gelegentliche geben.

Ich behauptete eines Tages in einer Gesellschaft, daß man aus einer gewissen ausdrucksvollen starken Arie, die man auf dem Theater

gehört hatte, ein sehr artiges Clavierstück machen könnte, das aber nichts weiter, als munter und lebhaft seyn würde. Niemand wollte mir aufs Wort glauben. Noch voll von dem tragischen Eindrucke, den diese Arie gemacht hatte, konnte man sich nicht vorstellen, daß man sie mit Vergnügen hören würde, wenn das dabey fehlte, was die Rührung am meisten verursacht hatte. Ein anderer, der ein starker Clavierspieler war, unternahm das, was ich vorgeschlagen hatte, und man mußte mir Recht geben. Dieser Umstand beweist nichts gegen die Arie, nichts gegen den Verfasser, und auch nichts gegen die Kunst. Eine Arie ist rührend auf der Schaubühne, so sehr es eine Arie seyn kann; der Verfasser ist ein Mann von Genie, der sich bey der Melodie derselben allen declamatorischen Ausdruck hinzu gedacht hat, deren sie fähig ist. Und welchen Nachtheil kann es der Kunst bringen, wenn ein Stück, das auf dem Theater voll heftiger Leidenschaft ist, im Zimmer zu einem hübschen Clavierstücke wird? Eine solche Melodie thut eben das, was ein geschickter Schauspieler thut, der mit gleichem Glück verschiedene Rollen spielt; sie ist Garrick, um den sich die Tragödie und die

Komödie

Komödie streiten, der beyden gleich beträchtliche Dienste leistet, er darf nur die Kleider verwechselt haben.

Es ist eine sehr richtige Bemerkung, daß ein und derselbe Gesang, vermittelst der Declamation, nicht allein verschiedene, sondern einander beynahe widersprechende Bedeutungen bekommen könne. Und geht es mit gewissen Redensarten nicht eben so? Die Ironie z. E. giebt den Worten einen ganz entgegengesetzten Sinn. Als le Kain, im fünften Akte der Zaire, die Worte sagte: **Ich bin nicht unruhig**, gab er ihnen durch seine meisterhafte Declamation wirklich den Sinn: **Ich bin in der größten Unruhe.** Da nun die Declamation den Worten ihren eigenthümlichen Sinn nehmen, und ihnen einen ganz entgegengesetzten geben kann, warum sollte sie über bloße Töne eine minder große Gewalt haben?

Der Leser lasse sich demnach nicht mehr von gewissen Kritiken hintergehen, die blos in der Unwissenheit oder in der Partheylichkeit ihren Grund haben. „Diese Arie taugt nichts, sagt „man, denn man kann andere Worte nach Be„lieben darunter legen.“ Es giebt aber keine

leb-

lebhafte, keine starke, keine rauschende Arie, die Haß, Wuth, Verzweiflung, alles unsingbare Leidenschaften, ausdruckt, welche nicht den Ausdruck der einen mit der andern vertauschen könnte. Man zerbreche sich nicht den Kopf, um seinem Vergnügen zu schaden, und bekämpfe seine Empfindung nicht mit Sophismen. Eine Arie rührt euch auf dem Theater in einem sehr hohen Grade der heftigsten Leidenschaft: der Sänger, der ein solches Wunder thut, ist ein Zauberer, dessen Kunst euch lieb und werth seyn muß; es besitzen nicht alle diese so schwere Kunst. Nur die verwerft auf dem Theater, die euch bey einem Schauspiele zugegen seyn lassen, wie bey einem Concert, wo weder Vorstellung noch Handlung ist, die euch euer Vergnügen nach Arien und Stücken zuzählen, und mit dem rührendsten Trauerspiele nicht die geringste Rührung in euch hervorbringen.

Doch die Tragödie ist es nicht allein, die sich mit dem Gesange vereinigt; auch die Komödie, auch das Possenspiel wird gesungen, und die Declamation dient auch hier der Musik, und leihet ihr Ausdruck, sowohl als der Tragödie.

Der

Der Verfasser der Serva padrona foderte etwas Schweres vom Componisten, da er ihm in der ersten Arie die Ungeduld eines wartenden Menschen auszudrücken gab. Der Componist hat eine lebhafte Arie geschrieben, und er konnte auch weiter nichts für den Ausdruck thun. Dieser Charakter ist verschiedener Bedeutungen fähig, wie ich gesagt habe; die Declamation wendet ihn auf Ungeduld an, und das hinzukommende Spiel bestimmt diese Bedeutung noch mehr.

Der Verfasser der niedlichen komischen Operette Rose et Colas hat vom Componisten den Ausdruck der Ironie verlangt: eine Sprache, welche die Musik nie redet. Die Declamation ersetzt das, was sie nicht leisten kann; aber so viel declamatorisches Talent auch der Sänger in der Arie: Ah! quelle douleur, zeigen mag, so wird das musikalische Ohr es doch am Charakter der Melodie gewahr, daß die Arie viel gewinnen würde, wenn sie in einem positiven Sinne, ohne Ironie, und weniger geschwind gesungen würde.

Werde

Werde ich nun noch von jenen possenhaften Nachahmungen, welche die Declamation bisweilen mit der Musik verbindet, als Lachen, Gähnen, Stottern u. s. w. reden müssen? Es heißt die Musik Fratzengesichter machen lassen, wenn man ihr dergleichen Dinge zumuthet. Man kann bisweilen, nebenher, der theatralischen Wahrscheinlichkeit zu gefallen, ein so grausames Opfer von ihr fodern; aber es oft wiederholen, es immer von ihr fodern, das hieße einen Mißbrauch daraus machen. Man versuche diese abentheuerlichen Anwendungen des Gesanges in einem Concerte; man wird sie abgeschmackt finden, und nicht anhören können. Dies Beyspiel kann die Wahrheit noch mehr bestätigen, daß man am Pulte nicht singt, wie auf der Schaubühne.

Und nun wünschte ich, daß man mir begreiflich machte, wie doch die vorgegebenen Anhänger der Melodie, die in den Kriegen über die Musik sich zu ihrer Fahne schlagen, und in der tragischen Gattung alles verwerfen, was der wahreste Ausdruck ist, weil sie glauben, daß die Melodie darunter leidet, ich möchte wissen, sage ich, wie diese so empfindliche und gewissenhafte Melodisten

lodisten dergleichen komische Vorstellungen bis zum Entzücken preisen können, da doch die Melodie, um sie nachahmend zu machen, ganz verunstaltet wird, und scheusliche Grimassen an die Stelle der natürlichen Reize treten? Sind ihre Urtheile wohl aufrichtig?

Neunzehntes Kapitel.

Beantwortung verschiedener Fragen, den Styl der Ausführung betreffend.

Frage.

Wenn der Styl der Ausführung so viel in der Musik vermag, so giebt es keine Melodie, die man nicht angenehm machen könnte, wenn man ihre Töne nur recht zu accentuiren und von einander abstechend zu machen weiß?

Antwort.

Wenn Kleidung und Putz so viel zur Schönheit beytragen, so giebt es kein so häßliches Gesicht, das dadurch nicht zu einem schönen gemacht werden könnte. So falsch dieß ist, so falsch ist auch jenes. Eine schlechte Melodie ermuntert den Ausführer zu nichts; er weiß nicht, wo er seine Verschmelzungen, seine Auszierungen anbringen soll. Man darf nur, wenn man sich von der Güte einer Melodie überzeugen will, auf das Orchester, das sie ausführt, Achtung geben. Wenn es dabey in Feuer kommt, wenn die Töne nicht steif und frostig

aus

aus den Instrumenten herauskommen, so hat die Melodie Eindruck gemacht. Diese Probe ist ohne Widerspruch.

Frage.

Verträgt ein und dasselbe Musikstück verschiedene Arten des Vortrags?

Antwort.

Unter allen ist immer eine die schicklichste; diese Art sollte man auch für die einzige halten, weil sie die wahrste ist.

Frage.

Um aus der obenangeführten großen pathetischen Arie ein Clavierstück zu machen, mußte man den Styl im Vortrage ändern?

Antwort.

Nein: man setze den declamatorischen Ausdruck hinzu, oder nehme ihn weg; der Styl bleibt immer derselbe.

Frage.

Und alle die Virtuosen aus der ersten Klasse, deren Styl verschieden ist, die Pagins, die

Gavinies, die Jarnovicks, die Pugnani, die Düports, die Besozzi, werden sie ein Stück auf einerley Art ausführen?

Antwort.

In ihrer eigenen Musik werden sie am meisten verschieden seyn. Alle aber werden auf eins hinaus kommen, wenn sie den Geist eines Componisten eingesehen, und den Sinn eines Stücks gefaßt haben. Der, der sich am wenigsten darein zu versetzen wüßte, hätte das eingeschränkteste Talent, und würde den Namen eines großen Musikers weniger verdienen.

Frage.

Hat jede Nation einen eignen Styl der Ausführung, so wie sie einen eigenen Accent und eine eigene Sprache hat?

Antwort.

Nein! Jede Nation nimmt zu gewissen Zeiten und unter Umständen einen verschiedenen Styl an. Ein einziges hervorragendes Genie ist im Stande, allen andern den Ton anzugeben. Die italiänische Singart ist seit vierzig

Jahren sehr verdorben worden: man hat Ausschweifungen hineingebracht, die oft ins Lächerliche fallen, die von großen Meistern gemißbilligt werden, und von denen sich große Talente, wie das der Madame Todi, frey zu erhalten wissen.[21])

[21]) Ein Compliment im Vorbeygehen für diese italiänische Sängerinn, die bisher, ihrer ausdrucksvollen Singart wegen, im Concert spirituel zu Paris sehr ist bewundert worden.

Zwanzigstes Kapitel.

Ueber die Meynung, daß sehr viel Willkührliches in der Musik sey.

Je mehr sich über eine Kunst sagen läßt, desto leichter ist es, wenn man ihre Grundsätze, ihre Natur, ihre Wirkungen und die dazu angewandten Mittel untersucht, das Willkührliche bey ihr von dem Wahren und Wesentlichen zu unterscheiden. Es ist nicht genug, daß man so allgemein hinsagt, daß die schönen Künste eine Nachahmung der Natur sind. Diese Worte haben einen dunklern oder klärern Sinn, nach Beschaffenheit der Kunst, auf welche sie angewandt werden. Sie können auch wohl, in der Anwendung auf diese oder jene Kunst, gar keinen Sinn haben. Wenn man sagt, daß die Maler- und Bildhauerkunst Nachahmung der Natur sind, so läßt sich das leicht begreifen. Alles, was die Natur fürs Auge gebildet hat, das muß dieses auf der Leinwand oder im Steine finden; die Natur ist für diese Künste ein unbestechlicher Zeuge, der entweder gegen sie, oder zu ihrem Vortheile spricht. Wozu kann uns aber die Natur dienen, wenn wir von einem

Werke der Architektur urtheilen wollen? Wo hat sie das Muster aufgestellt, das ich mit dem Werke der Kunst vergleichen kann? Sagt man, daß dieß Muster in uns, und das Idéal der Schönheit in unserm Kopfe zu finden sey? Diese platonische Grille scheint mir nicht viel zu sagen. Was ich am klärsten darinne sehe, ist, daß man mich auf das Gefühl und den Geschmack verweist, die aber sehr veränderliche und unsichere Leiter sind. Sie führten unsere Vorfahren irre, die in allem Ernste die Denkmåler der Barbarey bewunderten; wer versichert uns nun, daß wir nicht eben so, wie sie, irren können?

Ich verstehe nichts von der Architektur: ich möchte aber gern wissen, ob diese Säulenordnung jener vorzuziehen sey; ob die Verzierungen bey dieser mehr wahre Schönheit haben, als das Nackte und Unverzierte bey der andern: ich nehme meine Zuflucht zu dem mir angegebenen Grundsatze der Nachahmung der Natur; ich frage: aber vergebens. Taub bey meiner Frage, läßt er mich in meinem Zweifel und in meiner Unwissenheit.

Laßt uns das auf die Musik anwenden. Worinne besteht das wahre Schöne dieser Kunst? — In dem, was der Natur gemäß ist, antwortet man mir; aber damit hat man mir so viel als nichts gesagt. Was heißt Natur in der Musik? Ist dieser Gesang in der Natur, oder ist er nicht darinne? Man antworte mir bestimmt auf diese Frage. Wenn sich die Antwort nur auf den Eindruck des empfundenen Vergnügens gründet, so werden tausend widersprechende Meynungen sich ihr entgegenstellen, und das Gleichgewicht halten; ein jeder wird anders empfunden haben. Das Schöne wird allenthalben seyn, oder ein jeder wenigstens wird es seiner Empfindung gemäß beschreiben.

Die Poesie hat in ihren nachahmenden Gattungen, in der Tragödie und Komödie, Gegenstände der Nachahmung, nach welchen man ihren Werth bestimmen kann. Jede Leidenschaft, jeder Charakter hat seine Sprache: hat der Dichter sie getroffen? Nichts ist leichter mit Zuverläßigkeit zu sagen. Der Theil der Künste, der sich unmittelbar auf Nachahmung gründet, kann auf eine sichere und gewisse Art beur-

theilt

theilt werden. Wie soll man aber erforschen, ob Agamemnon, wenn er das Schicksal seiner Tochter beklagt, in einem natürlichen Tone singt? Hat ein Vater in solcher Verfassung je gesungen? Um den rasenden Roland, den wütenden Achill singen zu lassen, muß ich untersuchen, welcher Melodie sich der Zorn bedient? Diese Leidenschaft singt niemals. Man kann demnach nicht bestimmt sagen, was die Natur in der Musik ist. Die Schönheiten dieser Kunst lassen sich besser empfinden als erklären. Von mancher Arie könnte die kalte Vernunft beweisen, daß sie schön sey, welche die Empfindung schlecht fand: diese Arie dürfte nur zur nachahmenden Gattung gehören, und keine sehr gefällige Melodie haben. Als Nachahmung würde die Vernunft sie billigen, und die Empfindung sie als unmelodisch verwerfen. Und was ist ein Gesang werth, den das Ohr nicht gut findet?

Ich halte diese Kunst nicht für die einzige, deren Schönheiten sich der Demonstration entziehen. Es giebt Schönheiten in der Poesie, die sich eben so schwer beschreiben lassen. Was unterscheidet einen prosaischen Vers von einem poetischen? Der eine ist der Ton der Natur, so

wie sie überall ist; der andere ist der Ton der verschönerten Natur. Dies ist die Beschreibung, die ein sinnreicher französischer Schriftsteller, der Abt Batteux, davon macht. Aber wie viele Verse in der gereimten Komödie, in der poetischen Epistel, in der Satyre, selbst in der Tragödie und im Heldengedicht, sind gerade so, wie man sie im gemeinen Leben vorbringt, und doch hält man sie noch immer für Verse. Der Redner sucht, so wie der Poet, den Ton der verschönerten Natur, und beyde haben doch nicht einerley Ton. Es giebt gewisse Dinge in den Künsten, die ganz für die Sinne zu gehören scheinen; diese sind Richter davon ohne Zuziehung des Verstandes. Diese Dinge treffen blos das Gefühl: der Geschmack erfindet sie; der Geschmack beurtheilt sie, und bestimmt ihren Werth.

Da nun das Urtheil der Sinne und des Geschmacks so unbestimmt, so veränderlich ist, darf man es deswegen für ganz willkührlich halten? Diese Frage verdient um so viel genauer untersucht zu werden, als sie einer allgemeinen Anwendung auf alle Künste fähig ist. Um sie in der weitläuftigsten Bedeutung zu nehmen,

muß

muß die Frage vorausgehen: Ob der Begriff des Schönen willkührlich und conventionell ist, oder ob er nothwendig aus unserer Organisation entspringt?

Es haben nicht alle Nationen einerley Begriff von der Schönheit. Es könnte seyn, daß der Neger, der Chineser, wenn er in Gegenden versetzt würde, wo der menschliche Körper eine minder schöne Gestalt hat, den Begriff der Schönheit nach dieser Bildung formte. Wenn eben diese Ausländer, in unser Europa versetzt, unsere Gestalt und Bildung für die vorzüglichste hielten, so könnte dieses der Schönheit zum Besten gefällte Urtheil vielleicht für allgemein gelten. Wer aber kann gewiß sagen, ob der Neger, oder Chineser, wenn er so seine Meynung ändert, etwas mehr thut, als daß er ein Vorurtheil mit dem andern vertauscht?

Man kann freylich von der Schönheit keine genaue Beschreibung geben. Man kann nicht sagen, warum große Augen schöner sind als kleine, oder ein kleiner Mund schöner als ein großer. Es wäre eben so, als wenn man erklären wollte, warum Roth angenehmer ist als Schwarz. Es läßt sich leichter empfinden als sa-

gen. Daraus indeß, daß sich ein Gefühl nicht beschreiben läßt, folgt nicht, daß es willkührlich und conventionell sey. Wenn alle Jahrhunderte über das, was wir noch heut zu Tage schön nennen, mit uns einstimmig gewesen sind, so ist der Begriff der Schönheit so ziemlich bestimmt. Die Rose hat zu allen Zeiten das Gesicht und den Geruch vergnügt; der Honig ist zu allen Zeiten für süß gehalten worden. Diese allgemeinen Gefühle, von denen nur wenige Ausnahmen statt finden, setzen den Begriff des Guten und Schönen ziemlich fest.

Die Künste haben ihre Epochen, die nicht alle gleichgünstig für sie sind. Die Zeiten, die vor ihrer glänzendsten Periode vorhergehen, und auf sie folgen, bringen nur ungestalte Werke, nur schöne Ungeheuer hervor, und sie werden mit eben dem Beyfalle aufgenommen, als die vollkommensten Meisterstücke. Es ist indeß ein Unterschied zu machen, in Ansehung der Werke, die vor der Vervollkommnung der Künste erschienen sind, und derer, die nach derselben zum Vorschein kommen. Die erstern werden mit Aufrichtigkeit bewundert, und vielleicht als Muster der Vollkommenheit angesehen; da hingegen

gen nur die Mode, der Eigensinn und die Unbeständigkeit an den andern Geschmack findet. Man kann dem Schönen, wenn man es einmal erkannt und gefühlt hat, nicht anders untreu werden, als durch Veranlassung der Umstände. Wahre Meisterstücke behalten immer ihren Werth, wenn auch der Eigensinn der Mode sie nicht mehr achtet. Der Begriff des Schönen in den Künsten muß demnach als unveränderlich angesehen werden: die Unsterblichkeit vollkommener Werke ist davon ein redender Beweis. Es ist unmöglich, daß in der Musik alles willkührlich seyn sollte, in dieser Sprache aller Zeiten, aller Länder und aller lebendigen Wesen. Der Gesang, die Arie, die zu Moscau, zu Neapel, zu London, zu Paris schön gefunden wird; das Tanzstück, das den Handwerker und den Hofmann, den Neger und den Bauer in unsrer Gegend fröhlich macht, und zum Tanzen lockt, kann keinen blos willkührlichen Reiz haben: die Wirksamkeit dieser Stücke liegt sicher in der Natur derselben. Woher kommt es denn nun, daß man die Wirkung der Musik für willkührlich hält?

Daher,

Daher, daß man sie nicht beschreiben kann; sie muß blos gefühlt werden. Nun ist aber das Gefühl des einen mehr oder weniger geübt als des andern; einige sagen aufrichtig, was sie empfinden, die andern verstellen es; einige überlassen sich lediglich ihrem Gefühle, andere kommen ihm mit vorgefaßten Meynungen, mit widersprechenden Urtheilen in den Weg.

Das, was der Musik am meisten den Schein des Willkührlichen giebt, sind die schnellen Veränderungen, die sie erfährt, welche einmal nach dem andern eine ganz neue Kunst hervorzubringen scheinen. Selbst in Italien scheint ein Mann, nach einer dreyßigjährigen Abwesenheit, in ein ganz anderes Land gekommen zu seyn, wenn er zum erstenmale wieder Musik hört. Wenn er im Theater, im Concert nach den Meisterstücken fragt, die vor dreyssig Jahren am meisten geschätzt wurden, so kennt man sie kaum mehr; sie sind nicht mehr Mode. Diese Unbeständigkeit der Italiäner hat mancherley Ursachen: 1) Die Kunst ist bey ihnen bisher immer höher gestiegen, und ist immer vollkommner geworden. Die Piccini, die Sacchini, u. a. haben es weiter gebracht, als Pergo-

Pergolese (wenigstens stelle ich mir es so vor).
2) Die Italiäner haben das musikalische Schöne nie in einem vortrefflichen Ganzen gesucht, [22]) das

[22]) Man muß wissen, welchen Begriff sich ein Franzos von einer vollkommnen Oper macht, wenn man diesen Ausdruck verstehen will. Der Italiäner sieht die Musik als die herrschende Kunst, der alle andere untergeordnet sind, bey diesem Schauspiel an, und opfert ihr nicht selten alle Vortheile auf, die dasselbe in Absicht auf die Täuschung aus einer verhältnißmäßigern Mitwirkung der andern Künste ziehen könnte. Er läßt sichs gefallen, wenn der Text der Oper ohne Zusammenhang, ohne Ordnung, und beynahe weiter nichts ist, als der Faden, an den der Componist seine zärtlichen, feurigen und sprechenden Arien reihet, wenn diese für ihn nur neu und reizend sind. Der Franzos hingegen will so viel als möglich ein Gleichgewicht unter allen zur Hervorbringung einer Oper beytragenden Künsten beobachtet haben; der Componist soll da nicht allein für den Dichter und Sänger, sondern auch für den Tänzer und Decorateur mit gleicher Sorgfalt arbeiten. Eben diese auf französischen Horizont gestellte Bearbeitung des musikalischen Theils

das sich durch eine unwandelbare Vollkommenheit empföhle; keiner von ihnen kann sagen: monumentum exegi aere perennius. Ihre schöne

Theils der Oper hat den Ritter Gluck zu Paris so berühmt gemacht. Ob dadurch diese Werke monumenta aere perenniora geworden sind, muß die Zeit lehren; den Anschein hat es nicht dazu, da noch lange nicht alle Kenner auf ihre Seite haben treten wollen, und auch selbst unter denen, die es in der ersten Hitze thaten, schon einige sich anders besinnen. Einen Nachtheil scheint mir doch immer ein Componist von diesem Plane einer Oper zu haben. Wenn er durch jedes etwas längere Ritornell, durch jede melismatische Dehnung, oder emphatische Wiederholung der Worte, die Handlung zu unterbrechen, oder zum Stillstehen zu bringen befürchtet, so werden alle Stücke so kurz, so mager und unausgeführt seyn, daß sie, so viel Wirkung sie auch im Zusammenhange mit dem Ganzen gethan haben mögen, doch gar keine Figur mehr machen werden, wenn man sie außer demselben im Concerte und am Pulte singt; diesen Vortheil hätten denn noch immer die zerstreuten Kartenblätter der Italiäner vor jenen voraus.

schöne Stücke sind einzeln und zerstreut, wie die Blätter einer Karte.

Ich kann mich nicht bereden, daß die schönen dramatischen Werke, die seit funfzehn Jahren in Frankreich zum Vorschein gekommen sind, der Vergänglichkeit der Mode unterworfen seyn sollten; man wird immer wieder auf sie zurückkommen. Die Verbindung der Musik mit den Worten und der Action in diesen Werken bildet eine Masse, die der Ebbe und Fluth des Eigensinns widersteht. Die Musik ruhet, in diesen unsterblichen Werken, auf einem unerschütterlichen Grunde.

In Ansehung der Concertmusik kann ich nichts weiter thun, als die wahren Liebhaber zu bitten, sich nicht vom Geschmacke der neuesten Mode ganz einnehmen und hinreißen zu lassen. Laßt uns nicht die Kunst arm und ausgezehrt machen, dadurch, daß wir sie auf ihre neuesten Producte einschränken! Wir wollen uns lieber mitten unter die Schätze versetzen, die das Genie verschiedener Jahrhunderte zusammengebracht hat. Auf diese Weise folgen wir der Kunst in ihrem Fortgange nach, und erhalten eine

eine Geschichte der Musik aus ihren eigenen Denkmälern. [23])

Das Stabat mater, verschiedene Arien von Galuppi, von Jomelli und andern Meistern, mögen nun ferner gesungen oder vergessen werden, so bleiben es doch immer wahre Schönheiten, die nie ganz untergehen können.

Aber nicht diese größern Stücke allein, sondern auch gewisse niedliche Kleinigkeiten, Liederchen, Romanzen, leichte Menuetten, Allemanden, und andere nicht sehr wichtige Producte der Kunst, sind wirkliche Schönheiten, und um so viel mehr, als ihre Wirkung allgemeiner ist. Mit dergleichen Gesängen kann man eine Reise um die Welt thun, und sie werden überall zu Hause seyn. Es giebt demnach in der Musik ein wahres Schöne, das sich auf ein natürliches, überall anzutreffendes Gefühl gründet, und aus dieser Ursache nichts weniger als willkührlich ist.

Die

[23]) Sehr vernünftig und schön, und werth in jedem Concertsaale an die Wand geschrieben zu werden, und das nicht allein in Frankreich, sondern auch in Deutschland!

Die Definition, die ich vom Schönen in der Musik gebe, ist: eine simple, natürliche, neue und auffallende Melodie. Jeder Componist, der solche Melodien erfindet, hat das Genie seiner Kunst; der Dichter, der Worte dazu giebt, schreibt den Titel unter das Gemälde; und der, der diese Gesänge dem Inhalte und den theatralischen Situationen gemäß vorträgt, macht die Wirkung der Musik eindringender und allgemeiner. Derjenige, der mit einem Blicke das Ganze einer großen Handlung übersieht, der alle Theile fest mit einander verbindet, der keinen müßig und überflüßig läßt, der diesem großen Körper Bewegung giebt, und zu ihm sagt: „Rege dich, gehe, sprich, handle!“ der führt das unsterbliche Werk des Genies in aller Vollkommenheit aus. Mens agitat molem, et magno se corpore miscet.

Ein und zwanzigstes Kapitel.

In wie fern die schönen Künste für den gemeinen Mann sind, und er davon urtheilen kann.

Der Abt Dûbos *) hat diese Frage schon untersucht, und thut den Ausspruch zum Vortheil der Unwissenden und des großen Haufens. Diesen macht er zum zuverläßigsten Richter der schönen Künste. Ich bin nicht ganz seiner Meynung, und das um so viel weniger, da er, wie er sagt, unter dem großen Haufen nur solche Personen versteht, deren Verstand und Geschmack gebildet sind. Wenn nun ein gebildeter Geschmack zur Beurtheilung dieser Künste überhaupt nöthig ist, sollte nicht auch einige Bekanntschaft mit dieser oder jener Kunst nöthig seyn, wenn man über sie ein Urtheil fällen will? Lernt man wohl ein Gemälde beurtheilen, wenn man Bücher nachschlägt? oder gelangt man durch das Studium der Philosophie zum Gefühl poetischer Schönheiten? Der Abt Dûbos sollte, seinen Grundsätzen zufolge, nur

*) Réflexions sur la peinture et la poésie.

nur den Kennern, oder diesen doch vornehmlich, das Recht über die Künste zu urtheilen zugestehen.

Ich weiß nicht, ob der Abt Dubos die Frage aus den verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet hat, in die sie gestellt werden kann. Er untersucht, ob es besser sey die Künste nach Regeln oder nach dem Gefühl zu beurtheilen; dies ist aber nicht der einzige Punkt, auf den man zu sehen hat. Es war nöthig zu untersuchen, ob die in einer Kunst Geübten richtiger von ihr urtheilen, als die es nicht sind. Wenn man die Frage, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, beantworten will, hat man auf folgende Umstände Achtung zu geben.

Wir sehen Gegenstände, die uns selten zu Gesicht kommen, auf eine sehr unvollkommene Art; es ist daher nöthig unsere Sinne zu üben, wenn wir uns auf sie verlassen wollen. Keiner von uns unterscheidet ein Rebhuhn von einem Rebhuhne, oder einen Hasen von einem Hasen durch physiognomische Merkmale. Leute, die wenig Mohren gesehen haben; finden sie alle einander ähnlich; man lernt sie aber auf den ersten Anblick unterscheiden, wenn man ihrer viele

und öfters gesehen hat. Das Auge lernt demnach sehen, das Ohr lernt hören.

Alle Welt versichert, und der Abt Dübos selbst räumt ein, daß die jungen Künstler, die von Frankreich aus nach Rom geschickt werden, die Malerey zu studiren, die Gemälde des Raphael anfänglich ohne Rührung ansehen, und die Schönheiten derselben nur durch eine öftere aufmerksame Betrachtung finden lernen. Was! Menschen, die ihr Geschmack, ihr Talent zur Ausübung einer Kunst bestimmt, müssen erst die Schönheiten dieser Kunst finden und fühlen lernen, und man will den unwissenden Haufen zum verständigsten Richter derselben machen!

Wir wollen von der Malerey zur Musik übergehen. Der große Hause, der durch Erfahrung nur nach und nach zu einiger Einsicht gelangt, schleicht gewissermaßen langsam hinter der Kunst her, und gelangt an die Gränze einer Epoche, wenn schon eine neue angegangen ist. Das Publikum ist daher selten im Stande, in einem Augenblicke den Werth der Neuerungen zu bestimmen, welche die Kunst erfährt. Es muß seinen Geschmack, seine Kenntnisse erst

nach

nach den neuen Produkten, die man ihm vorlegt, einrichten. Es wird erst der Schüler des Mannes von Genie, der seine Aufmerksamkeit rege macht; und wenn es seine Lehre wohl gefaßt hat, dann urtheilt es über ihn. Das Publikum, das sich durch die ersten Eindrücke leicht irre führen läßt, urtheilt in der Folge richtiger, weil es sich die Bemerkungen der Kenner zu Nutze macht. Eine Wahrheit des Geschmacks befestigt sich, meiner Meynung nach, wie eine philosophische, durch das Zeugniß gelehrter Männer.

Wenn man nun aber mit aller Gewalt das Urtheil der Unwissenden in Sachen des Geschmacks geltend machen wollte, so müßte man doch wenigstens einräumen, daß sie alle Augenblicke mit gemeinen, abgenutzten und entlehnten Gedanken hintergangen werden können. Wie viel Schriftsteller schreiben ganze Bücher mit fremden Gedanken voll! Wie viel Gedichte giebt es, wo man die Verse aus hundert Dichtern zusammengestohlen hat! Wie viel Gesänge werden gehört, die man stückweise schon anderwärts gehört hat! Der Unwissende versagt diesen zusammengestoppelten Dingen seinen Beyfall nicht, und der Ausschreiber hat in seinen Augen das Verdienst des Erfinders.

Noch ein andrer Umstand hilft das Urtheil der Unwissenden verdächtig machen; und dieser ist, daß sie selten blos nach ihrem Gefühle urtheilen. Diejenigen besonders, die ihre Meynung gern ungebeten sagen, suchen ihr eine Mine zu geben. Sie haben aus dem Munde der Kunstverständigen einige Worte aufgehascht, wissen aber mit der Anwendung derselben sich nicht recht zu helfen. Ich habe solche schlecht abgerichtete Papagoyen gesehen, welche den Reichthum der Harmonie an einer Musik lobten, wenn sie immer nackt und blos auf ein Paar Accorden herumkroch. Ich habe andere gehört, die über die schöne Modulation außer sich waren, ehe das Stück noch den Hauptton verlassen hatte. Wer keine Bekanntschaft mit einer Kunst hat, der kann sich nicht genug hüten, die Sprache derselben zu reden. Er verräth seine große Unwissenheit durch nichts so sehr, als durch den verkehrten Gebrauch der Kunstwörter. Es ist keine Schande, etwas nicht zu wissen; aber wohl, wenn man von dem, was man nicht weiß, in einem entscheidenden Tone spricht.[24])

Ich

[24]) Wieder etwas, das in unsern Musiksälen angeschrieben zu werden verdiente.

Ich sehe hier einem Einwurfe entgegen. Wenn die Musik, wie ich behauptet habe, eine natürliche Sprache, und gewissermaßen angeboren ist, wie kommt es, daß man noch Uebung nöthig hat, um die Schönheiten derselben zu empfinden? Ich antworte: Sehen, verstehen, denken, überlegen, sind auch dem Menschen natürliche Eigenschaften, und doch hat man zu ihrer Vervollkommnung der Uebung nöthig.

Es giebt in der Musik, so wie in der Rede, simple Ideen, welche jedermann versteht; es giebt aber auch andere zusammengesetzte, welche Arbeit und Nachdenken erfordern: die Gewohnheit, wenn man sie oft hört, macht, daß man Geschmack an ihnen findet. Leset den Messias eurem Gärtner vor, er wird eben so wenig davon verstehen, als ob ihr ihm Griechisch läset; redet aber in einer simplern Sprache mit ihm, und er versteht euch. Eine Menuet, ein englischer Tanz gefällt allen; wenn aber die Kunst mehr Arbeit anwendet, wenn sie einen höhern Ton annimmt, dann wird sie nur von den Eingeweiheten recht verstanden. Der Unterschied ist zwar noch immer zwischen dem Gesange und der Rede, daß ein Mensch, der sich dem Bauer verständlich machen will, in dem niedrigsten

alltäglichsten Tone reden muß, da hingegen Gesänge, die in den Mund des gemeinen Mannes kommen, wahre Schönheiten sind. Ich komme daher auf die Meynung, daß unter allen Künsten die Musik diejenige sey, die der gemeine Mann am leichtesten begreift.

Leute, die bey der alten Musik grau geworden sind, können, wie sie sagen, an keiner andern Geschmack finden. Ich glaube es ihnen gern. Die Gewohnheit kann den natürlichsten Geschmack verdrängen, und einen angenommenen an die Stelle setzen: die Verschiedenheit der Urtheile über die Musik gründet sich zum Theil hierauf. Noch mehr Ursachen kommen hinzu, wenn die Rede von einer ganzen Oper ist. In einem so zusammengesetzten Werke, das aus Handlung, Versen, Gesange, Instrumentalmusik, Tanz und Decorationen besteht, hält sich ein jeder an das, was ihm am meisten gefällt, und womit er am meisten bekannt ist. Das Urtheil, das er fällt, betrifft dem ohngeachtet immer das ganze Werk. In dieser Gemeinschaft der Talente siehet man ein jedes als die Hauptsache an; die Fehler oder Vollkommenheiten des einen werden der Tadel oder das Lob aller andern. Aus diesem Grunde

de hält sich einer für einen Bewunderer des Lulli, der es nur von der Poesie des Quinault ist.

Der Freund der Wahrheit, der sie auch in der Musik sucht, möchte nun gern ein allgemeines Gutachten hören, mit dem er sich befriedigen, und an das er sich bey seinen Urtheilen halten könnte. Dieses Gutachten lautet so: Die gute italiänische und die gute deutsche Musik wird vom ganzen Europa gebilligt. Was Frankreich, seit zwanzig Jahren, in der Musik Gutes hervorgebracht hat, entfernt sich nicht vom Geschmacke der Deutschen und der Italiäner, und ganz Europa billigt es ebenfalls. Will nun der Philosoph noch über die neuen Werke, die zum Vorschein kommen, einen Wink haben, so gebe er Achtung, was die Künstler selbst [25]) davon sagen; er schließe sein Urtheil an das ihrige an, und er kann versichert seyn, daß das Publikum früh oder spät sich unter eben diese Fahne begeben wird.

[25]) So zuversichtlich möchte ich doch den Liebhaber nicht auf das Urtheil der Künstler verweisen; wenigstens müßte er vorher versichert seyn, daß sie weder von Vorurtheil noch Partheylichkeit eingenommen wären.

Zwey und zwanzigstes Kapitel.

Welches sind die Künste, die dem großen Haufen am meisten gefallen, und was für ein Urtheil fällt er von ihnen?

Es sind nicht alle schönen Künste für den grossen Haufen von gleicher Wichtigkeit. Das, was die Neugier am meisten reizt, und auf die Leidenschaften am stärksten wirkt, gefällt allen Menschen wohl vorzüglich. Aus diesem Grunde haben die Schauspiele des Kampfplatzes zu allen Zeiten so viel Beyfall gefunden, und eine Menge Volks versammelt sich um ein Gerüste, auf welchem ein Missethäter hingerichtet wird. Die dramatischen Vorstellungen haben das doppelte Verdienst, daß sie den neugierigen Menschen interessiren, und den empfindlichen rühren: das Volk zeigt daher, zu allen Zeiten und an allen Orten, eine große Begierde nach denselben.

Man sollte meynen, daß die Tragödie mehr als die Komödie dem gemeinen Manne gefallen müsse, weil sie sich jenen blutigen Auftritten mehr nähert, die ihn das Vergnügen des Schreckens und des Mitleids schmecken lassen; ich habe aber öfters das Gegentheil angemerkt.

Bey den schönsten Stellen, bey den rührendsten Situationen habe ich die Zuschauer aus dem gemeinen Volke nicht allein mit trockenen Augen, sondern sogar lachen gesehen. Man kann sich davon überzeugen, wenn Bauern auf dem Lande eine tragische Handlung vorgespielt wird: die Kinder der Ines, die dem Alphonsus zu Fuße fallen, ein Mord, der begangen wird, erregen ein allgemeines Gelächter. Ohne Zweifel kann die Seele dieser guten Leute sich durch keine erdichtete Vorstellung zu Schrecken und Mitleid hinreißen lassen. Einen mit dem Dolche ermorden, oder mit dem Stocke prügeln ist für sie einerley; in einem und dem andern Falle sehen sie nichts, als eine nachgeahmte Handlung, und lachen über die Lüge.

Warum lacht man auf dem pariser Theater, wenn Orgon, vom Tartüffe verrathen, ins Gefängniß geführt werden soll, und mitten unter den Seinigen Thränen vergießt? Diese Situation ist auf einer Seite rührend, auf der andern schrecklich, durch die Gegenwart des Bösewichts, der seinen Wohlthäter unglücklich macht, und sich über sein Unglück freuet. Der Abt Dübos versichert, daß das Parterre lange Zeit, und fast überlaut, in einer sehr rührenden Scene

ne zwischen dem Pyrrhus und Phönix, gelacht habe. Und das ist das Publikum, dessen Urtheil man uns als zuverläßig preisen will?

Wenn die ersten Eindrücke des Vergnügens und der Bewunderung bey den Zuschauern der sicherste Beweis einer unwidersprechlichen Schönheit wären, so würde auch das erste Urtheil des Publikums fest und standhaft seyn; es findet sich aber davon das Gegentheil, indem es insgemein in der folgenden Zeit umgestimmt wird. Das Publikum, sagt man, verbessert und berichtigt sein Urtheil; das will bey mir nichts anders sagen, als daß das Publikum, nachdem es verständige Leute angehört hat, seinen Irrthum einsieht, und gegen die ersten Eindrücke, die es irre geführt hatten, nun auf seiner Hut ist. Wir wissen heut zu Tage, daß das Publikum sehr Unrecht hatte, das den Misanthropen verwarf, den Britannicus frostig aufnahm, und für den Timocrates voll Empfindung war. Wir wollen es einer folgenden Generation überlassen, auch unsere falschen Urtheile aufzuzählen.

Man kann behaupten, ohne den gegenwärtigen Geschmack des Publikums zu verläumden,

daß

daß sein Hang zum Uebertriebenen in den theatralischen Vorstellungen es irre führe. Der Schauspieler, der es bis zu Convulsionen treibt, hat fast immer die sicherste Hoffnung ihm zu gefallen. Dies Uebertriebene, das man im Spiele des Acteurs verlangt, fodert man auch von den Stücken, die vorgestellt werden. Seit der Zeit verschwinden alle feinen Nuancen, durch welche uns der Dichter zu führen hat. Das Wahrscheinliche, das Schickliche, alles wird einer Heftigkeit aufgeopfert, die öfters sehr zur Unzeit anhebt, und in der Fortdauer ermüdet. Das Publicum scheint denen, die für sein Vergnügen arbeiten, das zuzurufen, was Phädra, in der Raserey, zu ihrer Vertrauten sagt:

> Unterstütze meine Wuth, Oenone, und nicht meine Vernunft!

Dieß Bedürfniß einer heftigen Erschütterung, welches dem großen Haufen die Schauspiele angenehm macht, läßt ihm nichts als ein frostiges und ruhiges Vergnügen beym Anblick einer Statue oder eines Gemäldes zu. Diese stummen Bilder, so belebt, so sprechend sie auch dem Auge des Kenners vorkommen, sind es niemals in den Augen derer, die keinen Verstand

stand davon, sondern blos nur Augen haben. Man gebe auf gemeine Leute in einer Bildergalerie nur Achtung; kaum wird man einige Empfindung des Schönen an ihnen gewahr werden. Eine dumme Neugier irrt mit flüchtigem Blicke von einem Gegenstande zum andern, und verweilt sich bisweilen bey einem Bilde, das der Betrachtung am wenigsten werth ist. Eine schöne Bildsäule des Antinous z. E. ist für den Unwissenden weiter nichts, als eine wohlgestalte Figur, von der er aber auf keine Weise gerührt wird: für den aber, der die Schwierigkeiten der Kunst, und das Verdienst des Werks einsieht, ist es ein Meisterstück; dieser allein hat das Recht beym Anschauen desselben Vergnügen zu empfinden.

Die Verse, wenn das Interesse einer vorgestellten oder erzählten Handlung nicht hinzu kommt, haben selten viel Anzügliches für Personen, die zu den Geheimnissen der Poesie nicht eingeweiht sind; die andern finden in dem, was man das poetische Colorit nennt nichts weiter, als eine gewisse Wahl von Wendungen und Ausdrücken, die nicht so simpel sind, als sie vermuthet hatten. Da sie an das Eigenthümliche dieser Kunst wenig gewöhnt sind, und wenig

von dem Wohlklange gerührt werden, der dadurch hervorgebracht wird, so möchten sie lieber diese Sorgfalt in der Wahl der Ausdrücke tadeln, und sich dem Tone der Declamation, den sie fodert, widersetzen.

Die Musik ist in ihren Compositionen allgemeiner und populärer. Ich habe schon gesagt, daß die schönsten Arien der komischen und ernsthaften Opern in den Mund des gemeinen Mannes kommen, und mit Vergnügen von ihm gesungen werden. Ein schöner Gesang ist für alle Ohren; das ist eine allgemeine Wahrheit, und gleichsam ein Sprichwort geworden.

Ich mache dabey die Anmerkung, daß alle Musikstücke, die das Verdienst der Popularität haben, munter oder angenehm sind. Das Adagio und Presto findet sich wenig im Munde des gemeinen Mannes; und wenn ja ein langsames Lied auf der Straße gesungen wird, so ändert man doch die Bewegung, und singt es geschwinder. Ein langsames Stück macht traurig oder zärtlich; ein geschwindes fodert Anstrengung und ermüdet; das eine und das andere würde dem gemeinen Volke beschwerlich seyn, das in dem Gesange nichts weiter suchet,

als

als eine angenehme Erholung von seinen Arbeiten.

Der Tanz, der durch die genauesten Bande mit der Musik vereinigt ist, und ganz von ihr abhängt, nimmt an dem Schicksale einer Kunst Antheil, ohne welche er nicht seyn kann. Der muntere, der angenehme Tanz sind die, die am meisten gefallen. Der Tanz eines Adagio bringt nichts hervor, als schöne Stellungen, die, so wie eine schöne Statue, wenn man sie aus verschiedenen Gesichtspuncten betrachtet, nichts weiter wirken, als eine frostige und kaltsinnige Bewunderung.

Ein Bedürfniß haben alle schönen Künste unter sich gemein, und das ist, daß sie gefallen wollen; ein Bedürfniß, das zwar mehr für den Künstler, als für die Kunst ist, das aber grossen Einfluß auf diese hat, indem es jenen in seinem Verfahren leitet.

Verlieren die Künste oder gewinnen sie dadurch, daß sie sich nach dem Geschmacke des gemeinen Mannes bequemen? Eine wichtige Frage, die nicht beantwortet werden kann, wenn sie nicht zergliedert wird; wir wollen es versuchen.

Nach der Meynung des Quintilians darf ein Redner vor dem Senate nicht in eben dem Tone reden, als er vor dem versammelten Volke reden würde. Die Art der Beredtsamkeit, wodurch er ehrwürdige Magistratspersonen einzunehmen gedenkt, schickt sich nicht, die Stimmen des gemeinen Volks zu gewinnen. Quis vero nesciat, quin aliud dicendi genus poscat grauitas Senatoria, aliud aura popularis? Wir wollen sehen, ob dieser Grundsatz sich auf alle schönen Künste anwenden läßt.

Ein Dichter, der für eine Versammlung von Philosophen und Gelehrten eine Tragödie zu machen hätte, würde er sie anders machen, als Corneille und Racine? Ich glaube nicht. Die Menschen, die am Verstande weit aus einander sind, nähern sich alle einander von der Seite der Leidenschaften; sie haben das Vermögen, und auch das Bedürfniß einerley zu empfinden. Von einem Schauspiele gerührt zu werden, dabey zu weinen, ist das Vergnügen des Gelehrten und Ungelehrten; der erste schätzt dieses Vergnügen höher als alle Ergötzlichkeiten des Verstandes, die nichts für die Empfindung enthalten. Der tragische Dichter findet demnach die Seele des Ungelehrten und des Gelehrten auf einer und der-

 selben

selben Seite offen: er muß sie auf dieser schwachen Seite angreifen, und die ganze Macht seiner Kunst zur Rührung anwenden; alles, was er in dieser Absicht für den großen Haufen thut, ist auch für den aufgeklärtern Zuschauer genießbar.

Es giebt Scenen in unsern Tragödien, die mehr für denkende Köpfe als für den gemeinen Mann gemacht zu seyn scheinen. Von der Art ist die, in welcher die Freunde des Augustus die Vorzüge der monarchischen und republikanischen Regierung gegen einander abwägen. Im Grunde ist diese Scene ein Kapitel zum Esprit de Loix; sie enthält aber zugleich viel Interessantes für die Empfindung; indem die Untersuchung darauf hinausläuft, ob Augustus die unumschränkte Gewalt behalten soll, und ob er nicht, wenn er sie behält, ermordet werden könnte.

Corneille würde es schwerlich gewagt haben, seine herrliche Untersuchung über eine Scene auszudehnen. Ein ganzer Act, der sich mit nichts als politischen Fragen beschäftigte, würde dem entschlossensten Politiker langweilig vorkommen.

Socrates,

Socrates, der im Begriff ist, den Giftbecher zu trinken, kann in einem Dialog des Plato ausführlich von der Unsterblichkeit der Seele reden; wenn man aber seinen Discurs aufs Theater bringen wollte, so würden alle Zuhörer gähnen oder einschlafen.

Wenn man die Unterredung des Sylla und Eucrates, so wie sie Montesquieu entworfen hat, in einer Tragödie anbringen wollte, so müßte sie, nach meinem Erachten, durch irgend einen Faden an die Empfindung geknüpft, und dadurch der Tragödie angepaßt werden. Das hat der Autor des Fanatismus in der erhabenen Scene zwischen dem Mahomet und Zopyrus zu beobachten gewußt. Der Prophet will dem tugendhaften Manne die Nothwendigkeit eines auf Irrthum gegründeten Gottesdienstes beweisen. Welch ein Satz! Mit welcher Kunst ist er behandelt! Hier ist der Punkt, worauf die Scene hinausläuft:

Was wäre wohl das Band, antworte, wenn du kannst,
Der abscheulichen Freundschaft, die du mir vorschlägst?
Ist es das Blut der Meinigen, das deine Hand vergießt?

 Maho-

Mahomet.

Ja, deine Söhne sind's u. s. w.

Mit diesen Worten tritt die Tragödie wieder in alle ihre Rechte, wird wieder alles, was sie seyn soll, die Vereinigung des Rührenden und Schrecklichen.

Die Tragödie scheint demnach nichts zu verlieren, wenn sie sich nach dem Allgemeinen der Empfindung richtet: was den Philosophen erschüttert und zum Weinen zwingt, erschüttert auch den gemeinen Mann, und zwingt ihm Thränen ab. Dieser, der um so viel leichter zu bewegen ist, je weniger er Nachdenken besitzt, nimmt bisweilen den Schauspieler für die Handlung, und das Schauspiel für das Interesse desselben. Durch diese Täuschung verführt, kann er einem mittelmäßigen Stücke die Ehre eines kurzen Beyfalls wiederfahren lassen. Aber man führe ihn zum Wahren zurück; man rede zu seinem Herzen, und er versagt den Beyfall nicht; er thut noch mehr: er verbindet Hochachtung damit. Man hat demnach nicht nöthig, die Kunst zu verderben, um sich ihm gefällig zu machen.

Die

Die hohe Komödie, welche Sitten und Charaktere schildert, ist weniger für den gemeinen Mann als die Tragödie. Er hat mehr Leidenschaft, als Verstand und Einsicht. Eine Komödie aber, wie z. E. der Misanthrop, ist mehr für den Verstand, als für die Leidenschaft gemacht. Wir wollen auch nicht vergessen, daß Moliere bisweilen Farcen schreiben mußte, um Meisterstücken fortzuhelfen. Dieser Umstand ist ein Vorwurf für das Publikum, das über diesen großen Mann urtheilte. Ich zweifle nicht, daß wir uns jetzt einbilden, einen richtigern Geschmack zu haben; wenigstens ist es lange her, daß wir ihn nicht an solchen Werken, wie der Misanthrop ist, versucht haben.

Wir wollen noch einen andern Unterschied bemerken, der auf die Tragödie und Komödie Beziehung hat; es ist der, daß die Empfindung sich in ihren Urtheilen weniger irrt, als der Verstand. Ein Wort, worüber jedermann weint, ist ohne Zweifel ein rührendes Wort; ein sinnreiches Wort, das bemerkt wird, ist nicht immer ein glückliches Wort; das Falsche und Wahre haben in diesem Stück öfters gleichen Vortheil.

Seit langer Zeit scheint die Komödie in Frankreich ein Sklav des Witzes und des Modetons geworden zu seyn: sie wird durch beyde verdorben, und von der Natur und Simplicität abgezogen. Ehemals lachte man über die Thorheiten eines ehrlichen Bürgers; man begleitete ihn mit Vergnügen bis in das Innere seines häuslichen Lebens; heut zu Tage würden solche Dinge die Komödie erniedrigen; sie fürchtet unter die Schuhleisten zu gerathen. Alle ihre Personen, die aus einer höhern Klasse hergenommen, und auf einen feinern Ton gestimmt sind, haben weder Charakter noch Zeichnung. Dem Aeußerlichen nach, sind sie blos Leute, die zu schwatzen wissen, und nichts weiter. Um ihrem Gespräche Leben zu geben, hat der Poet kein anderes Mittel, als Witz, und er macht übermäßigen Gebrauch davon. Anstatt sich in seine Personen zu verwandeln, verwandelt er seine Personen in sich: vom ersten Liebhaber an bis aufs Kammermädchen haben alle nur einen Ton, so daß das ganze Stück, so zu sagen, nichts weiter ist, als ein langer Monolog, wo der Poet, unter verschiedenen Namen, immer allein spricht.

Wem haben wir diese Fehler unserer Komödie zuzuschreiben? Dem Autor oder dem Publiko? Vielleicht haben beyde gleiche Schuld: der Schriftsteller, daß er das Gute vernachläßsigt; und der Zuschauer, daß er das Schlechte billigt. Moliere, wenn er wieder aufstünde, würde das noch einmal thun müssen, was er zu seiner Zeit that; er würde sich mit dem grossen Haufen überwerfen, und gegen ihn das Urtheil der Kenner aufrufen müssen.

Nun noch ein Wort von der Poesie, die nicht dramatisch ist. Die Verse, die am meisten gefallen, sind die, die sich der Einbildungskraft und des Herzens bemächtigen. Malen und Empfinden sind die Eigenschaften des Dichters, die ihm den allgemeinsten Beyfall verschaffen. Diese Eigenschaften hängen mit der Natur seiner Kunst zusammen, und tragen zu ihrer Vollkommenheit bey. Es ist demnach der Poesie vortheilhaft, wenn sie sich um den Beyfall der Menge bemüht.

Das, was der große Haufe am meisten an der Musik schätzt, ist die Melodie. Es erhellet nun aus dem, was ich gesagt habe, daß diese Kunst allemal gewinnt, wenn sie sich nach

ihm bequemt. Nicht, als ob der Mann von Genie bey seinen Compositionen nicht eben so sehr auf das Urtheil der Kenner zu sehen habe: aber eins leistet ihm Gewähr für das andere. Ein Werk, das den Musikern gefällt, wird über lang oder kurz auch dem Publiko gefallen, wenn nicht eine auswärtige Ursache sich in den Weg stellt.

Drey

Drey und zwanzigstes Kapitel.

Von der Harmonie mit der Melodie verbunden.

Bisher haben wir uns immer nur an die einfachste Idee, die man sich von der Musik machen kann, an die bloße Melodie, gehalten; wir wollen nun diese Idee verstärken, und die Kunst in ihrem ganzen Wesen darstellen, indem wir ihr eins ihrer nöthigsten Nebendinge, die Harmonie, an die Seite setzen.

Der Leser verlange nicht, daß ich ihm die Lehre von den Accorden und ihrem verschiedenen Gebrauche vortragen soll. Ich habe in diesem Kapitel, so wie im ganzen Werke, mehr die Metaphysik der Kunst, als ihren technischen Theil vor Augen. Anstatt zu wiederholen, was die gelehrtesten Theoretiker über den Ursprung und den Gebrauch der Accorde gesagt haben, will ich blos einige Betrachtungen darüber anstellen, mehr für Ungelehrte, als für Personen, die in der Musik erfahren sind.

Es ist in der That eine merkwürdige Erscheinung in der Natur, daß mit einem Tone

verschiedene andere zugleich mitklingen, die das Ohr deutlich unterscheidet, und gleichwohl alle nur für einen Ton annimmt. Unter allen unsern Sinnen ist das Gehör der einzige, der einer so zusammengesetzten und doch zugleich einfachen Empfindung fähig ist; und die Musik ist die einzige Kunst, die uns so etwas aufzustellen vermag. Wenn ein vielfältiges Geräusch zu unsern Ohren kommt, so ist es undeutlich; wenn verschiedene Personen zugleich reden, so versteht man keine: aber man lasse verschiedene Stimmen, harmonisch richtig, zu gleicher Zeit singen, das Ohr, das sie alle unterscheidet, nimmt sie gleichwohl alle für eine Stimme auf. Die Melodie bleibt immer klar und deutlich in diesem Gemische von harmonischen Nebentönen; sie ist das Resultat von dem, was das Ohr empfindet. Wenn die hinzugefügten Klänge nicht harmonisch richtig sind, so wird die Einheit aufgehoben, und der Gesang verschwindet; es bleibt nichts übrig als Unordnung und Verwirrung, die das Ohr nicht faßt.

Es ist unmöglich einen Gesang zu erfinden, der keinen Baß und andere harmonische Füllstimmen zuließe; eben so unmöglich ist es, eine

eine Reihe, dem Gehöre angenehmer Accorde fest zu setzen, zu denen sich keine Melodie machen ließe. Die Harmonie gründet sich also auf Melodie, und die Melodie wieder auf Harmonie. Man kann nicht sagen, welche von beyden die andere hervorbringt; sie bringen einander wechselsweise hervor, und in diesem Verhältnisse kann eine ohne die andere nicht seyn.

Der Versuch wäre der Mühe werth, daß ein Europäer, der unter die Wilden käme, sie die Gesänge, die sie im Einklang zu singen pflegen, von Harmonie unterstützt hören ließe. Was für Wirkung würde dieser Versuch auf sie thun? Würde sie angenehm oder unangenehm seyn? Würden diese rohen Menschen die Töne der Melodie aus den Tönen der Harmonie heraussinden, oder nicht? Alle diese Fragen können nur vermittelst der Erfahrung beantwortet werden. Wir würden aber dadurch einsehen lernen, bis auf welchen Grad das Gefühl der Harmonie den Menschen natürlich, oder erkünstelt und angewöhnt ist.

Die Harmonie scheint auf der Natur des Klanges zu beruhen, weil jeder Ton harmonische

nische Nebentöne zugleich hören läßt. Eine Glocke, wenn sie angeschlagen wird, giebt außer dem Haupttone noch die Terz und Quinte von sich.[26]) Kein Klang ist also in der Natur allein; sondern er kömmt immer von andern Tönen begleitet zum Vorschein.

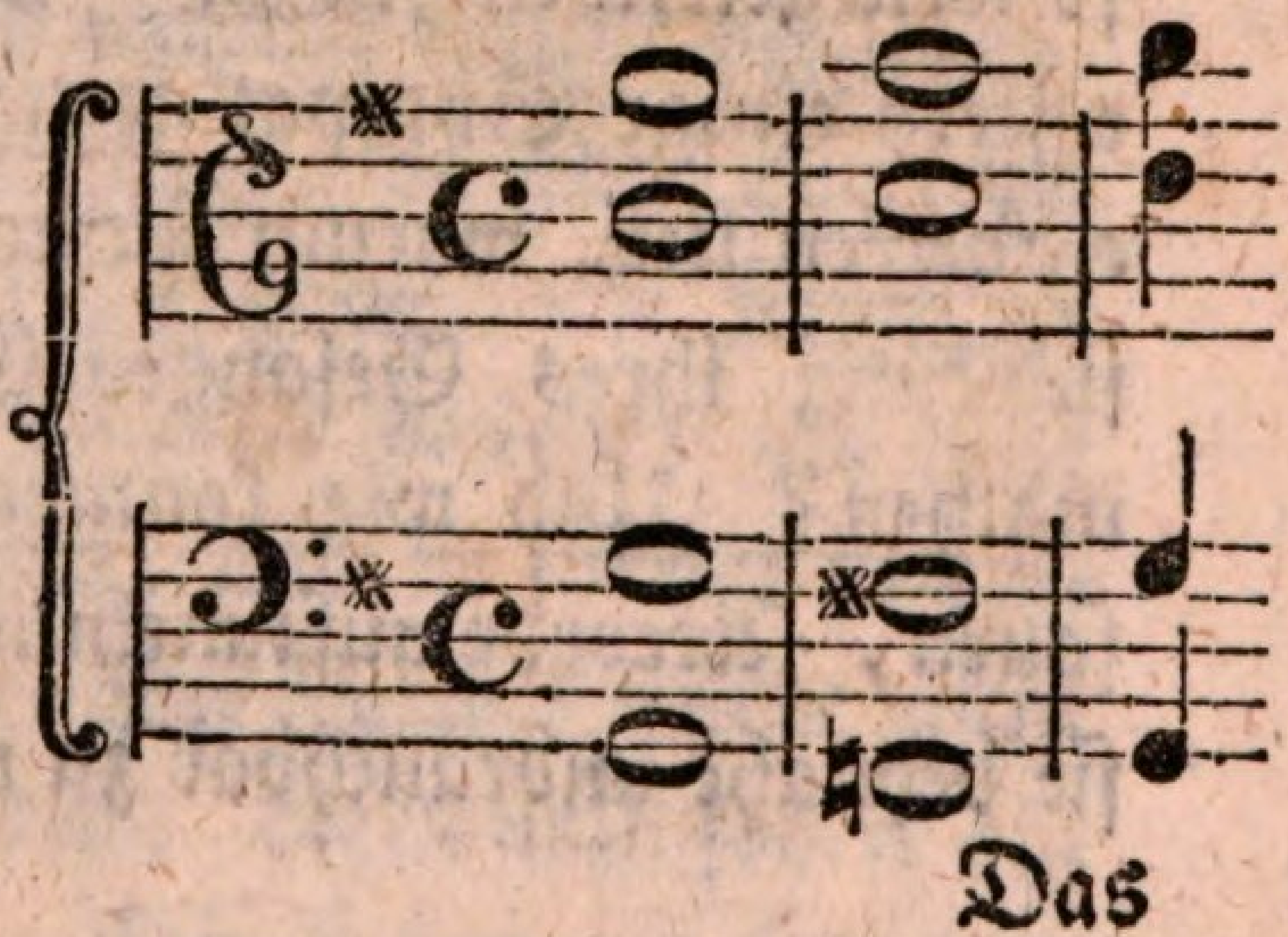
Man spiele in einem Zimmer auf einem Instrumente, wo sich mehrere Instrumente befinden; die Saiten aller dieser Instrumente werden zittern und gelinde mitklingen, so oft man einen Ton hören läßt, der mit ihnen in einem harmonischen Verhältnisse steht. Bey allen andern Tönen bleiben diese Saiten stumm und unbeweglich.

Man kann auch nicht zwey Saiten auf einer Violin zugleich anstreichen, ohne daß sich nicht

[26]) Die Quinte eher noch als die Terz, wenn man auf ihre Entfernung vom Haupttone siehet. Eigentlich erklingen in einer Glocke, wenn sie einen reinen Ton hat, oder in einer tiefen Baßsaite, zuerst die Octave, hernach die Quinte, sodann die Terz, und auch wohl noch ein Intervall, das man für die kleine Septime nimmt. Auf dieses Phönomen hat Rameau sein System der Harmonie erbaut.

nicht ein tieferer Ton zugleich mit hören ließe, der sich so mit ihnen vermischt, als ob er zu ihnen gehörte.[27])

Das sind die Erfahrungen, die uns die Sympathie der Töne entdecken; Erfahrungen, worauf die Theoretiker ihre gelehrten Speculationen bauen. Ich will dabey nichts weiter anmerken, als daß der dritte Ton, der durch zween höhere erzeugt wird, nicht immer der wahre Baß zu denselben ist, oder daß wenigstens dieser Baß, der Beschaffenheit der Tonart wegen, in welcher diese beyden Töne vorkommen, nicht immer statt findet. Man sehe folgendes Beyspiel:



Das

27) Tartini hat auf diese Erscheinung sein System der Harmonie gegründet, und wer nicht Gelegenheit hat, sich aus dessen im Jahre 1754 gedruck-

Das Mitklingen gewisser Nebentöne kann als der Grund zur Theorie der Accorde, und als die Wiege der Harmonie angesehen werden. Nicht als ob wir die Kunst vielstimmige Musik zu schreiben dieser Erfahrung zu danken hätten: diese Kunst war lange vorher bekannt, ehe man das Phönomen des Mitklingens entdeckte. Die Entdeckungen des Instincts sind auch in diesem Falle vor den Entdeckungen der Wissenschaft vorausgegangen.

So sehr man Ursache hat zu erstaunen, daß die Alten die Harmonie nicht gekannt haben, eben so sehr könnte man in Verwunderung gerathen, daß die Neuern die Theorie der Accorde so weit getrieben haben. Wenn das Gehör die erstern einige Sympathie zwischen den Klängen entdecken ließ, warum suchten sie nicht zur Verstärkung ihres Gesanges Gebrauch davon zu machen? Und wie konnten die andern darauf fallen, Accorde aufzunehmen, deren Mißlaut sie beynahe unbrauchbar zu machen scheint?

Unser

gedruckten Trattato di Musica davon zu belehren, kann es aus Rousseau Dictionnaire de Musique im Artikel Systême thun.

Unser System der Harmonie besteht demnach aus Consonanzen und Dissonanzen. Die Gesetzgeber der Harmonie haben einen Vertrag mit dem Ohre gemacht, um ihm die dissonirenden Accorde weniger beschwerlich zu machen. Die Regel des Vorbereitens und Auflösens läuft darauf hinaus; und auf diese Bedingung läßt sich das Ohr eine Dissonanz gefallen; es leidet einige kurze Gewaltthätigkeit, um sodann eine desto angenehmere Erholung bey besser zusammenstimmenden Tönen zu haben. So dienen kurze Widerwärtigkeiten des Lebens dazu, uns die Einförmigkeit des Glücks vergessen, und das Gefühl desselben angenehmer zu machen.

Leute, die nichts von der Musik verstehen, könnten sich einbilden, daß, da jeder Ton seine harmonischen Nebentöne habe, die Kunst zu componiren in nichts weiter bestehe, als diese mit jenem zu verbinden, und sie immer zusammen hören zu lassen: aber daraus würde nicht viel ordentliches werden; die Kunst fodert ein anderes Verfahren. Die Harmonie setzt bisweilen zu zwanzig bis dreyßig Noten der Melodie nur eine einzige Baßnote; nicht als ob die zwanzig hohen Noten alle, als mitklingende

Töne, in der tiefen Baßnote enthalten wären; sondern die Melodie hintergeht das Ohr, giebt ihm eins fürs andere, und macht, daß es alles als abgeleitete Töne vom tiefern Tone annimmt.

Die Melodie herrscht demnach unumschränkt in der Musik, selbst wenn man sie in Verbindung mit der Harmonie betrachtet. Sie ordnet die Materialien, die ihr die Harmonie verschafft; sie läßt selbst die zweyten Parthien, auf eine ihrem Range gemäße Art, singen; den Hauptgesang legt sie bald in die Singstimme, bald in dieses, bald in jenes Instrument. Diesen Gesang überall sogleich zu finden, fodert immer ein geübtes Ohr.

Es ist keine Ursache vorhanden, selbst auf dem Theater nicht, warum die Singstimme immer Hauptstimme seyn müßte. Will man sagen, der Sänger stehe doch auf dem Schauplatze da, die Handlung zu führen, und ziehe die größte Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich; so antworte ich, daß das Orchestre nicht weniger gegenwärtig, und nicht weniger genau mit der Handlung verbunden ist, als der Sänger. Ich kann noch hinzusetzen, daß das Orchester mit hundert Stimmen redet, wirksam

durch

durch ihre Verschiedenheit und gleichwirksam durch ihre Vereinigung, da hingegegen der Sänger nur eine einzige Stimme hat, die noch dazu in ihrem Umfange sehr eingeschränkt ist.

Dies führt mich auf eine sehr natürliche Bemerkung. Wenn die Musik wesentlich eine nachahmende Kunst wäre, so müßten Gesang und Begleitung einträchtig zur Nachahmung beytragen. [28]) Wir finden indessen in den ausdrucksvollsten Arien, in dem rührendsten Adagio, daß sich die Begleitung ganz von der Nachahmung entfernt, und ein melodisches Spielwerk um den Hauptgesang herum treibt. In andern Stücken hingegen, wo die Begleitung sich aufs Malen einläßt, macht sich die Singstimme davon los, und thut weiter nichts, als singen.

Man

[28]) Ich sehe die Nothwendigkeit davon nicht ein. Entgegen müssen sie einander nicht arbeiten, und kein vernünftiger Componist wird sie das je thun lassen; alsdann aber trägt ein jedes wirklich, nach der ihm eigenen Natur, das Seinige zur Nachahmung, oder, wie der Verfasser lieber will, zum Ausdrucke bey.

Man sucht seit langer Zeit einen allgemeinen Grundsatz der Harmonie, nach welchem man eine gewisse Folge von Accorden entweder billigen oder verwerfen könne. Ich zweifle, daß man einen solchen Grundsatz je entdecken werde.[29]) Die leichteste und allgemeinste Regel,

[29]) Und ich zweifle, daß er der Kunst viel helfen werde. Ließe er zu viel zu, so würde man über unerlaubte Freyheiten der Componisten noch eben so wie jetzt, obgleich unter einem andern Namen, zu klagen Ursache haben, und die Kunst wäre um nichts gebessert; erlaubte er aber zu wenig, so würden wir vielleicht wieder zu jener Trockenheit, zu jener regelmäßigen Armuth zurückgestoßen, von welcher wir uns kaum seit einem halben Jahrhunderte losgewunden haben; und die Kunst wäre sodann noch schlimmer daran. Was der Verfasser zum Beschluß seines Werks, im letzten Paragraph, sagt, ist alles Beyfalls würdig. Seiner angenehmen und süßen Reihe absteigender Sextenharmonien, ließen sich indeß andere Harmonien entgegensetzen, die weit wirksamer, und vielleicht auch weit angenehmer sind; aber meine Anmerkungen sollen eben so wenig eine Abhandlung über den technischen Theil der Harmonie seyn, als das Werk des Verfassers.

gel, die man Anfängern geben kann, ist, daß sie aufeinanderfolgende Accorde immer durch eine oder mehrere Noten, die sie unter sich gemein haben, mit einander zu verbinden suchen. Diese Regel leidet Ausnahmen, und zwar sehr glückliche; denn es giebt keine angenehmere und süßere Harmonie als eine Reihe absteigender Sexten. Nun findet sich aber unter diesen keine Verbindungsnote, die von einem Sextenaccorde zum andern liegen bleiben könnte.

In Ermangelung des gesuchten Grundsatzes, höre man, was ich sage. Jede Harmonie, womit sich eine fließende und natürliche Melodie verbinden läßt, ist gut und nach der Regel; eine andere, die dergleichen nicht zuläßt, verdient nicht, daß man sich mit ihr abgiebt. Wenigstens wende man sie nur zu jenen Phantasien an, worinne der Spieler mehr seine Gelehrsamkeit als seinen Geschmack zu zeigen bemüht ist. Die Harmonie sey, in diesen gelehrten Zusammenfügungen, so rauh, so holpricht als sie will; sie fliehe die gebahnten Wege, und dränge sich durch Sträuche und Dornen: aber nie wird man diese selbstgewählten Wege für die natürlichen Wege der Harmonie

 halten;

halten; es sind freywillige Verirrungen, und gelehrte Schwärmereyen. Die Harmonie ist der Melodie unterworfen; sie muß also nichts unternehmen, was diese nicht gut findet. Diese Wahrheit sey die erste und die letzte von allen, die ich zu behaupten mir vorgenommen hatte.

Bayerische Staatsbibliothek München

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Chabanon, Michel Paul Gui <<de>>,

Ueber die Musik und deren Wirkungen

Leipzig 1781

Mus.th. 680
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598403-3
VD18 14800411-001